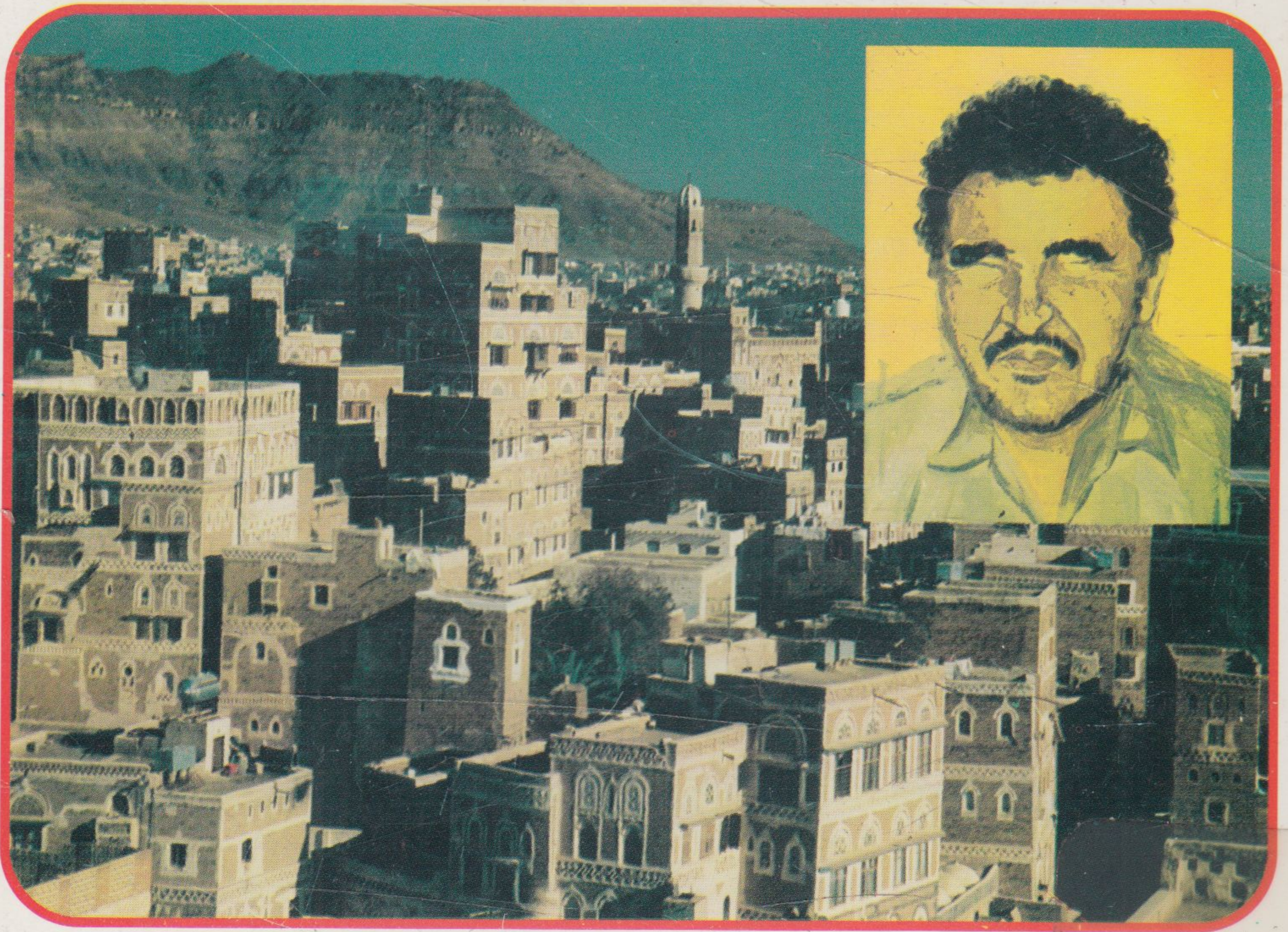


د. أحمد عبد الحميد إسماعيل

عبد الله البردوني

حياته وشعره

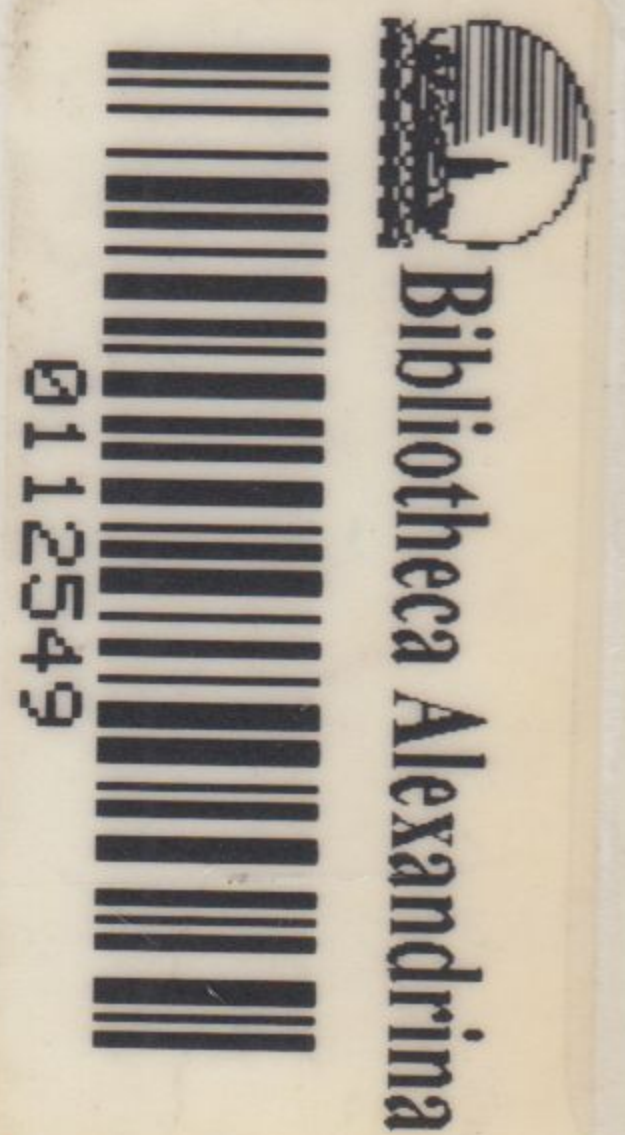


تقديم

أ.د. الطاهر مكي



مركز
الدراسات
العربية



عبد الله البردوني

حياته وشعره

د. أحمد عبد الحميد إسماعيل

الطبعة العربية الأولى نوفمبر ١٩٩٨

رقم الإيداع . ٩٨ / ١٥٣٠٠

الترقيم الدولي ، 1-119-291-977-I.S.B.N.



السلسلة الأدبية

رئيس المركز
على عبد الحميد

مدير المركز
محمود عبد الحميد

المشرف العام
على السلسلة الأدبية
خيري عبد الجواد

الجمع والصف الإلكتروني
مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات
تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨

عبد الله البردوني

حياته وشعره

د. أحمد عبد الحميد إسماعيل

مدرس الأدب العربي - كلية دار العلوم
جامعة القاهرة - فرع الفيوم

١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

"رَبُّ إِنْسٍ لِمَا أَنزَلْتَ إِلَيْهِ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ"

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ

(القصر . ٢٤)

الإهداء

إلى روحك الطاهرة يا أبى ،
أهدي هذا الكتاب ..

ابنك
أحمد عبد الحميد

هذا الكتاب

كان أطروحة الماجستير ، نوقشت في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ،
يوم الخميس ١٠/١٠/١٩٩٢م ، ونالت تقدير "ممتاز" .
أشرف عليها الأستاذ الدكتور الطاهر أحمد مكي ،
وناقشها الأستاذ الدكتور / محمد عبد الطلب
والأستاذ الدكتور / عبد الواحد علام

تقديم

جاء لقائي مع الشاعر الكبير عبد الله البردوني متأخراً للغاية ، فلم أسمع به قبل رحيلي إلى أوروبا مبتعثاً عام ١٩٥٧ ، لم أسمع به إلا بعد عودتي إلى الوطن عام ١٩٧٣ ، في هذا العام كنت أميئ نفسي لإعداد مجموعة من القصائد لكبار شعراء العربية في مختلف أقطارها ؛ لتنمية وجدان عربي مشترك بين الشباب وطلاب الجامعة الذين سوف أتولى تدريس هذه النصوص لهم ؛ انطلاقاً من الإيمان بوحدة عربية سوف تتحقق يوماً مهما طال الزمن ، وتكاثرت الصعاب . وأدركت مبكراً أن الصخب الإعلامي ، وهو زائف وكاذب في مجمله ، لا يمكن أن يهديني إلى هؤلاء الشعراء العظام الذين أبحث عنهم ، فهم بحكم طبيعتهم وتكوينهم ، وإيمانهم بفنهم وعبقريتهم ؛ أبعد الناس عن التدنّي والنفاق ، وأقربهم إلى النمرd والثورة ، إن المثقف الحقيقي لا يكون إلاً متمرداً واثراً على الدوام . وكان طريقى إلى هؤلاء هى دواوين الشعر المتواضعة طباعة وورقاً ، والمجلات غير الرسمية ، ألتقط كليهما من أسوار حديقة الأزبكية فى أيامها المجيدة تلك .

وذاث يوم التقطت مجلة تصدر فى بيروت ، ووقفت العدد على مهرجان شعري أقيم فى دمشق ، عام ١٩٧٠ ، إذا لم تخن الذاكرة ، وشريت العدد ، وجلست فى "الأمريكين" ألتهم ما فيه ، وخاب ظنى فى أكثر قصائده ، كان جلّها نشرأ كتب رأسياً ، بلا موسيقى ولا صور ولا معنى ، وأحسست بالخيبة العميقة ، حتى إذا انتهيت إلى قريب من آخر المجلة ، وقعت على قصيدة بعنوان "أبو تمام وعروبة اليوم" ، للشاعر عبد الله البردوني ، ولم أكد أمضى فى قراءة الأبيات ؛ حتى أحسست بنشوة ، دونها نشوة المحب وقد وصله الحبيب بعد هجر ، أو مدمن الكأس وقد أصاب منها شيئاً بعد حرمان ، وأخذت أنعجل نفسى فى القراءة ، بصوت مرتفع ، رغم أننى فى مكان عام ، فإذا انتهيت منها عاودتها ، وعدت إلى منزلى أحتضن المجلة كأننى عثرت فيها على كنز ثمين .

بعد عام بدأت أجمع القصائد التى سوف يتضمنها كتابى : "الشعر العربى المعاصر : روائعه ومدخل لقراءته" ، ونفدت طبعته الخامسة منذ أعوام ، وحين التمتست المجلة اللبنانية لم أجدها ، وعبثاً حاولت أن أتذكر اسم الشاعر ، ولكن أبياتاً من القصيدة استقرت فى ذاكرتى ، فأرسلت إلى الصديق العزيز الأستاذ الدكتور أحمد الهوارى وكان يعمل فى اليمن يومها ، أستنجده ، وأسأله أعمال شاعر له قصيدة اسمها "أبو تمام وعروبة اليوم" ، ولا أذكر منها إلا أبياتاً قليلة ذكرتها له ،

ولم تمض غير أيام ؛ حتى حمل إلى البريد من اليمن الأعمال الكاملة للشاعر اليمنى العظيم، ومن يومها لا تفارقني أشعاره ، أعود إليها حين تحاصرني عجمة الشعراء الأحرار أو المنفلتين ، أو النافرين ، وكلام كثير تقراه فلا تفهم منه شيئاً ، وادعاءات عريضة تصدع رأسك ، ولا تجد عندما نافعاً ، واكتشفت في صاحبي الذي أحبته شعرنا العربى العريق ، مضمخاً بأريج العصر وروحه وعطوره ، تجد نفسك والتاريخ بين يديك لم تفارقه ، ولكنك تعيش الحاضر بكل روعته وتقنياته .

فى البردوني شموخ المتنبى وكبرياؤه فناً ، وإنسانية المعرى وفلسفته ، وزهده ، وتعاليه إنساناً على دنيا الحياة وتوافهها ، وأخذ من ابن الرومى سخريته المريرة ، يواجه بها زيف الحياة فى أيامنا ، وما أكثر هذا الزيف وأقساه وأمره فى عالمنا العربى ، إنه مزيج رائع من هذه القمم التى يفخر بها الأدب العربى فى مختلف عصوره ، وأعيدك أن تظن أنه قلد فى شعره كل واحد منهم فى جانب من هذه الجوانب التى أشرت إليها ، لا ، ذلك شئ لا يرد على الخطاير ، وما أريد أن أقوله إن نيران الأحداث التى اصطلى بها ، وأنضجت عبقريته ، وصفتها من أدراان الطراوة والتردد والنفاق - وهو أشد الأمراض خطورة وتأثيراً ودماراً بين المثقفين العرب ، والنابهون منهم أشدهم ترتيلاً - جعلت مزاجه على النحو الذى ألحنا إليه ، إحساسه بقيمته شاعراً ، ومشاركته مواطنيه آلامهم إنساناً ، وتوظيف الفكاهة فى النقد حين تكون الذع وأقسى من الجدية .

أما فى تشكيكه الشعرى فهو أمة وحده ، لا مثيل لها فيما سبق من شعرنا العربى ، ولا بين معاصريه ، ولا أحكم على المستقبل ، لأننى لا أفقد الأمل فى أمتى وعبقريتها ، رغم طوفان الزيف الباطل الذى يتفشى واقعنا الأدبى بعمامة والشعر بخاصة ، فلعل الله يبعث لنا بردونياً آخر على رأس المئة القادمة إن شاء الله . البردوني يصب إبداعه فى قوالب شعرنا العريق : عروض الخليل وقوافيه ، ولكن هذه لا تحول بينه وبين أن يفيد من أدق تقنيات النقد الحديث ، فتجد فى قصائده تعدد الأصوات ، والقصة ، والرمز ، والأحلام ، وتتناثر الحكمة عبر أبياته كأنما هو زهير بن أبى سلمى بعث بيننا من جديد . ولأنه متمكن من لغة قومه ، فهو صاحب مذهب فرد فى الصياغة ، لا يخرج به عن القواعد ، ولكن يذهب بها إلى ما هو أبعد من العادى المألوف ، فيخيل إليك أنه يشتق أفعالاً جديدة ، ويصوغ مشتقات غير معهودة ، وأنت معه تقرا عربية مستحدثة ، وإن كانت تضرب بجذورها فى أبعاد أعماق التاريخ .

حتى قريب كانت العربية تزدهو بكواكب ثلاثة تتحرك فى سمائها الشعرية : محمد صادق الجواهرى ، ونزار قبانى ، وعبد الله البردوني ، ذهب الأول والثانى ، وندعو الله أن يمد فى عمر

الثالث . أما الجواهري فكان شاعراً وحدوياً تراثياً ، يقول القصيدة في ثلاثمائة بيت ، فلا تضطرب بين يديه قافية ، ولا يعز عليه إيقاع . ولكنه لم يعر الجديد في الفن اهتماماً ، دون أن ينقص ذلك من روعته شيئاً ، فقد كانت إمكانات العربية ، وهي بلا حدود لمن يتمكن منها ، تمده بكل ما يريد ، فملاً الدنيا أنغاماً بهموم العرب وطموحاتهم ، وترك بصماته واضحة في حياتنا الأدبية ، تقهر النسيان ، وتفرض نفسها على أحداث الزمان . وأفاد نزار قباني من مستحدثات الفن ، فكان يلعب بالمجاز وتراسل الحواس والقص في مهارة فائقة ، ولكن خطه من التعمق في التراث كان متواضعاً ، فجاء معجمه الشعري محدوداً ، يتحرك خلال قدر منه لا يتجاوزه . وأخذ البردوني خير ما عند الجواهري وما عند نزار ، فكان معجمه وسيعاً ، وثقافته مترامية الأطراف ، وتمكنه من الحديث معينا له على أن يكون شاعراً عصرياً .

ومع ذلك ؛ فالشعر الحق لا يقاس في بعده النهائي بشيء مما قلت . وإنما في قدرة صاحبه على إيصال تجربته للمتلقى ، أي القارئ إن شئت ، وربما كانت مأساة الشعر الحر أنه سقط في الطريق قبل أن يبلغ غايته ، فلم يترك أثراً ، ولا أحس به أحد ، رغم كل دعاوى أصحابه ومؤيديه .

أما شعر البردوني فلا تكاد تقرأه حتى نحس بتجربة صاحبه ، ولقد كنت دائماً أدرس فريدته "أبو تمام وعروبة اليوم" ، فأحس بالدمع في مآقي عيون طلابي ، حتى إذا سألت ، في المحاضرة نفسها ، ونحن نتدارسها ، عما إذا كان هناك من حفظها ، فأجد عدداً من الطلاب غير قليل ، ينشد ما تدارسنا من الذاكرة فلا يخطئ ، ولك أن تسأل كم شاعراً من شعراء الشعر الحر يستطيع أن ينشد قصيدته أمام جمع من الذاكرة ؟

أنا لا أعرف أحداً .

كنت على ذكر مع نفسي من دراسة لهذا المبدع العظيم ، ولكن شواغل الزمن ، وهموم المثقف الملتزم في أيامنا ، سرقت الزمن من بين يدي دون أن تأتى على الفكرة نفسها . وذات يوم جاءني الدكتور أحمد إسماعيل ، وهو من طلابي الذين كنت أحبهم ، لمواهبه ، وثقافته ، وخلقه ، يعرض عليّ أن تكون رسالته في الماجستير عن عبد الله البردوني ، بإشرافي ، وترددت ، ووافقت شريطة ألاّ يحول هذا دون إعداد دراستي أنا في المستقبل ، ووافق . كنت خائفاً ألاّ تحيى الدراسة في مستوى الشاعر الكبير ، فلما أنهاها غمرتني سعادة بالغة ؛ فقد جاءت فوق ما توقعت ؛ ذلك أن المبدع العظيم يرتفع بدارسه إذا كان صاحب موهبة ، وما أكثر ما نصحت طلابي بأن يستعدوا في

دراساتهم العليا عن الشعارير ، وهم كثر ، والحمد لله الذى لا يحمد على مكروه سواه ، لأن هؤلاء سوف يهبطون بهم إلى قاع الثرثرة والغموض والادعاء .

جاءت دراسة الدكتور أحمد إسماعيل فى مستوى رفيع من التحليل ، وكانت الأولى فى نوعها ، فهى عمل رائد ، ولست أزعم أنه أغلق الباب بعده ، لأن الشعر العظيم حمّال أوجه ، والشخصية المبدعة تتسع فى حركتها لأكثر من تفسير ، وبحسبه أنه راض الطريق لمن يأتى بعده ، وأوضح المعالم للراغبين فى متابعته ، ويبقى له فضل الريادة والاكتشاف . ولا أظن أننى متحدث عن محتوى الرسالة ، فهى بين يدى القارئ ، لن يخسر فى متابعتها وقتاً ، ولا فى شراء الكتاب مالا .

يا أيها القرن الواحد والعشرون ، القادم إلينا بعد عامين ، أفسح الطريق أمام شاعر عظيم سوف يكون أحد مفاخر أنك احتويته بين من عاشوك زمناً .

أ. د. الطاهر أحمد مكي

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذى أنزل كتابه بلسان عربى مبین ، والصلاة والسلام على النبى العربى الأمين .

هذا الكتاب ، دراسة فى عالم البردُونى الشعرى ، وقراءة متأنية لإبداع فنى متميز ، يمزج بين الأصالة والتجديد ، بمقدرة فنية فائقة ، أما الأصالة ، فإنها تلوح فى كل قصيدة من شعر البردُونى ، حيث البناء الموسيقى التراثى المقتدر ، الذى يؤكد أن شعر البردُونى يتهادى فيه النور الذى لمسناه فى شعر أبى تمام والمنتبى وأبى العلاء ووضاح اليمن ويزيد بن مفرغ الحميرى ، وغيرهم من شعراء العربية الذين أصبحوا معالم فى تاريخ الشعر الجميل .

وأما التجديد ، فهو التفرد الحقيقى الذى باغتنا به هذا الشاعر ، فى الإطار التراثى ، تنساب تقنيات الشعر الحديث ، بمذاهبه الأدبية المتعددة ، على مستوى الإيقاع واللغة والأسلوب والصورة ، فنلمح أبعاداً عبثية ووجودية ورمزية وسريالية ، لا تضيق عنها أوزان الخليل ، ولا تعجز البردُونى حين يرتحل بحروفه من عالمه الذاتى إلى عالم الحياة الأرحب .

إن الأدب عالم رحيب وشفيف ، سرعان ما يسجل فى ذاكرة التاريخ ولا يمحو ، لأن عناصر الأدب تتغلغل فى وجدان الإنسان مؤثرة فى سلوكه وتفكيره ، والشعر أخطر وأصفى العناصر المؤثرة ، إنه فن تكشف الانفعال ؛ لامتلاكه اللغة والموسيقى وقدرته على كشف جوانب الإيحاء بالصورة والإيقاع ، لقد حفظ الشعر تاريخ الأمم المختلفة ، وسبر أغوار الشعوب ، وجاء محملاً بآثارها ، فى الفلسفة والعقيدة والسياسة والاجتماع والحضارة وغيرها ، ومازال الشعر يقوم بنفس المهمة فى حاضرتنا ، ليغدو شاهداً عليه فى ضمير الأجيال المتعاقبة ، وسيظل مجال الأدب والشعر مرآة لانعكاس العلاقات فى ذات الإنسان ، وإن للشعر بخاصة ، شفافية تلمس هذه الذات العميقة ، إنه يصور مدى الانفعال والتلاحم وميلاد الإحساسات وموتها فيها ، إن الشعر وحده جدير بخلق مواسم فكرية ، تنهض بالأمم كل حين ، وتصلها بحقيقة الوجود والمهمة التى بعث بها الإنسان فى هذا الوجود ، وتوليد الثقة فى الإنسان ، تخلق المقدرة على الحياة.. وتتجسد السعادة مصاحبة لجوانبها المختلفة ، لأنها ولدت فكرة فى العقل البشرى المسيطر ، إن الشعر هو

هدية الله إلى الوجدان الجمعي الإنساني ، رغم أنه موهبة تعطى للقليلين من الناس ، وهؤلاء الشعراء لا يستطيعون إخفاءه ، كأنه قدرهم المحتوم ، ومن هنا فقد حمل الشعر من أسرار التأثير ما يمكن أن يصل بأخلاق رسالة السماء إلى القلب الإنساني ، فالشعر لا وطن له ، لأنه لغة جمالية تخترق المشاعر في كل وطن ، فقد تأثر كل الشعراء بكل الشعراء الذين سبقوهم ، إن سلباً وإن إيجاباً ، وليس بمستغرب أن نستشف دندنات "طاغور" و "بيدبا" الفيلسوف في قصيدة لشاعر عربي ، ونسمع الترنيمات الأندلسية في شعر أوربا ، ونشدو بالآخر في شعرنا العربي المعاصر ، ونخضع في مفهومنا للشعر ، للعديد من المذاهب والتيارات التي اجتاحت الشعر الأوربي ، والتي تولدت من انسياح الشعراء في عوالم الفنون الأخرى ، كالرسم والنحت والتصوير والمسرح والرواية والقصة.

وشاعرنا "عبد الله البردوني" أحد الشعراء المعاصرين الذين ناءوا بثقل أمانه الكلمة الشاعرة ، واستطاع أن يجردها سلاحاً وعلاجاً وبلسمًا في أمته ، واستطاعت الكلمة الشاعرة أن تصور الوجود والعالم والبشر والتاريخ والحياة في ذاته خلف جفنيه المظلمين ، كما استطاعت أن ترسم ملامحه النفسية الغائرة ، التي تتحكم في منطق الأشياء لتبنى له منطقها الخاص ، وتبيح له التردد والاختلاف في قضية واحدة ، وهو في موقفه صادق الحس والمشاعر ، لأنه لا يصور الحقائق الظاهرة ، بقدر ما يصور أثر ترسباتها في نفسه ، وكم هي كثيرة وشائكة تلك القضايا اليمينية والعربية والإسلامية !

وإني إذ أقدم هذا الكتاب ، أقدم قبله عظيم امتناني لأستاذي الدكتور الطاهر أحمد مكى ، فهو الذي مهد لي الطريق ، وحبب إليّ الأدب ، وأول من عرفنا بهذا الشاعر العظيم ، وتفضل بتقديم هذا الكتاب .

وباقة ورد وحب ، لرفيق العمر والدرب ، الدكتور أيمن ميدان ، زهرة الود بيني وبين أستاذي الحبيب .

الزلف

اليمن :

تحتل اليمن مكانة أثيرة في قلب الأمة العربية المسلمة، بل في ضمير العالم القديم والحديث، لماضيها الزاهر النقي، الذي تجلّى في «حضارة سبأ» وقد عظم القرآن ملكة من ملوكها، لخضوعها مؤمنة بالحق والتوحيد، كما عظم في قومها الرشد والطاعة، وما كانت الملكة «بلقيس» إلا يمنية الدم والنسب، وما كان خضوعها للنبي سليمان عليه السلام إلا إيذاناً بمولد أمة موحدة، تدخر لأنبياء الله بعد حين، لما وهبت من سلامة الصدر وصفاء الذهن، ولا عجب أن يكون ملوك الغساسنة في الشام من اليمن، والأوس والخزرج من اليمن، وهم أحباب الرسول صلى الله عليه وسلم وأنصار الإسلام، وكانت اليمن أولى المناطق التي دخلت الإسلام بعد المدينة، فاستحقت اليمن واليمنيون تكريم الرسول لهم بقوله: "الإيمان يمان، والحكمة يمانية" ^(١) والإيمان والحكمة زهرتان لطهر القلب وصفاء الذهن، وقد قامت في اليمن دول كثيرة مختلفة المذهب والفكر بعد تفكك الخلافة زمن الدولة العباسية، هذه الدول تنتمي إلى أهل السنة والشيعة بأنواعها والخوارج، كلها زالت مع الزمن، ولم يبق سوى أهل السنة والشيعة الزيدية، وهم أعدل الشيعة وأقربهم فكراً إلى أهل السنة، ولم يذكر خلاف بينهما، رغم محاولات الاستعمار الإنجليزي إحداث الفتنة بينهما، ثم محاولات الأئمة إشعالها، حتى ينشغل الشعب اليمني بخلافاته عن جرائمهم في حقه.

أحوال اليمن السياسية والاقتصادية والاجتماعية قبل ثورة سبتمبر سنة ١٩٦٢م :

بسطت الدولة العثمانية نفوذها على اليمن سنة ١٧١٧م في عهد سليم الأول، وسرعان ما أخذ هذا النفوذ في الانحلال تدريجياً، لضعف العثمانيين في مواجهة الدول الاستعمارية، وسوء إدارتهم وإشرافهم على اليمن، وبداية المقاومة الشعبية اليمنية للأتراك، معلنة سخطها على الحكم التركي، إذ أدرك اليمنيون أنهم أولى باليمن وأجدر بالاستقلال، فأيدوا الدعوة الوهابية، كفكرة

(١) انظر: الشيخ بدر الدين العيني (ت ٨٥٥هـ): عمدة القاري، شرح صحيح البخاري، ج ١٨، ص ٣١، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

دينية وسياسية، تستطيع أن تجمع الشعب اليمني على كلمة واحدة، لتخرج اليمن قوية من تحت السيطرة التركية، ولكن والى مصر "محمد على"، وكان يعمل على إرضاء الباب العالي في تركيا، أرسل حملة عسكرية قوضت عرش الاستقلال الوليد لتعود اليمن مرة أخرى الى حظيرة الدولة العثمانية سنة ١٨١٨م، وظلت الثورات صغيرة في الخفاء، إلى أن كان عام ١٩١١م، حيث بلغت الثورة أوجها بقيادة الإمام يحيى بن حميد الدين، وتمكن الثوار من الاستيلاء على صنعاء، عندئذ فرضوا على تركيا عقد صلح معهم، وفيه، اعترفت لهم بحق السيادة على المناطق الجبلية الداخلية، واحتفظت تركيا لنفسها بالسيادة على المنطقة الساحلية^(١).

استطاع "بنو حميد الدين" بقيادة الإمام يحيى، أن ينصبوا أنفسهم أئمة على اليمن، وساعدتهم الظروف السياسية على ذلك. كما ساعدتهم بعض الادعاءات الدينية، إذ أعلنوا أنهم يتسبون للرسول صلى الله عليه وسلم، مما دفع الشعب إلى الالتفاف حولهم صادقاً، وبعد محاولات عديدة مع الدولة العثمانية التي لقبت بعد ضعفها "بالرجل المريض"، سنحت الفرصة للإمام يحيى، ليعلن استقلال اليمن سنة ١٩١٨م، بعد هزيمة تركيا في الحرب العالمية الأولى، وعقدها صلحاً مع أعدائها^(٢).

وكان من الإمام يحيى ما لم يحمد عقباه، فقد عقد معاهدة مع بريطانيا سنة ١٩٣٤م، ليضمن ملكه وملك أسرته، ومفاد المعاهدة الاعتراف باستقلال اليمن - التي استقلت من قبل - ولكن على ما هي عليه، أى دون عدن البريطانية ومحمياتها التسع كما أطلقت عليها بريطانيا، التي رأت في عدن موقعا استراتيجيا يضمن لها السيطرة على البحر العربى والمحيط الهندى ومدخل البحر الأحمر من الجنوب، وهى المناطق التي تمر فيها تجارتها من الهند وجنوب شرق آسيا الى الشمال عبر طريق رأس الرجاء الصالح جنوب أفريقيا أو طريق قناة السويس^(٣).

لقد تألم اليمنيون لانقسام اليمن، ومما زاد فى المهم، ضياع مناطق الشمال اليمنى أيضا فى نفس العام الذى استسلم فيه الإمام للإنجليز، ففي سنة ١٩٣٤م، قامت الحرب اليمنية السعودية نتيجة للخلافات حول الحدود، وضمت السعودية أراضى يمنية، هى "نجران وأبها وجيزان"، ولحقن الدماء تنازل الإمام مرة أخرى، ليخلف فى قلوب اليمنيين حسرة دفينه، باسم القومية العربية^(٤).

(١) د. يسرى الجوهري، د. ناريمان درويش: جغرافيا العالم، ص ٥١٧، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية ١٩٨٨م.

(٢) نفسه: ص ٥١٧.

(٣) نفسه: ص ٥١٧.

(٤) انظر: محمود كامل المحامى: الدولة العربية الكبرى، ص ٤٥٧، دار المعارف بالقاهرة.

نما جعل بعض المؤرخين الإيطاليين يتساءل عن ماهية القومية العربية، التي تخول للإمام تسليم أرض شعب اليمن إلى المملكة السعودية، ولم تستطع إيطاليا حليفة اليمن آنذاك أن تساعد اليمن على استرداد أراضيه، ذلك أن الإمام لم يطلب استعادة الأرض من الإنجليز في عدن جنوب اليمن، أو من المملكة العربية السعودية حليفة الإنجليز، لقد أراد الإمام أن ينطوي بدولته بعيدا عن المعارك العالمية، خوفا من تدخل القوى ذات المصالح الطامعة فيها، فرأى أن تبقى بلاده - ما أمكن - بعيدة عن فكرة التوسع في العلاقات الدولية، خوفا مما كان يسميه "بالطفرة"، ولذلك، بلغت اليمن في عهده أقصى درجات التخلف^(١)، وكان أن تفجر الفكر الثوري في أذهان كوكبة من أبناء اليمن المخلصين، الذين أتاحت لهم فرصة الإقامة خارج اليمن، أو أتيحت لهم من العلم والثقافة ما يبعث على المقارنة بين اليمن وغيرها من دول العالم، وقد وهب هؤلاء الغيرة على بلادهم، واليقين في إحداث التغيير، من خلال المد الروحي الديني الذي وافاهم من "الإخوان المسلمين" في مصر. والذين باركوا الخطو الثوري في اليمن، وأمدوه بالفكر والتنظيم، حيث كان بعض الثوار من المفكرين والشعراء والأدباء اليمنيين المقيمين في مصر؛ هروبا من الإمام الطاغية "بحي"، ينالون قسطا من الثورية المنظمة على أيدي جماعة الإخوان قبل قيام ثورة يوليو بكثير، كما كان بعض هؤلاء الثوار عسكريين يدرسون في العراق وسوريا، انضموا إلى إخوانهم في مصر للقضاء على النظام المريض^(٢).

قامت الثورة الأولى في اليمن بصورة انقلاب عسكري، قتل فيه الإمام يحيى سنة ١٩٤٨ م، وكان على الثوار بعد مقتل الإمام أن يواجهوا الشعب اليمني الذي لم يحرك ساكنا للثوار والثورة، "إن الجماهير اليمنية على ما تعانيه من مظالم ومتاعب، وما تقاسيه من جهل وفقر ومرض. لم تفكر في ثورة، ولا تنتظرها"^(٣)، فشلت الثورة لأنها فقدت قاعدتها الشعبية العريضة، لم يكن هناك توعية شعبية تضيء للشعب مساره المظلم خلف أئمة متخلفين، لقد ارتعد الثوار من غضبة الشعب ضدهم، إن اليمنيين لا يعرفون إلا السلطة الإمامية، إنها - في تفكيرهم - تاريخ الإسلام وامتداد الخلافة الإسلامية، والنور الذي يمنع عنهم دياجير الكفر والفسوق، مما اضطر الثوار إلى إعلان قيام إمام آخر، هو ولي العهد "أحمد بن يحيى" الذي كان يرقب الأحداث من بعيد، أمره

(١) انظر. جغرافيا العالم: ص ١٨٥.

(٢) مركز الدراسات والبحوث اليمني: وثائق أولى عن الثورة اليمنية، ط ١، ص ١١٨ وما بعدها، دار الآداب، بيروت، صنعاء سنة ١٩٨٥ م.

(٣) السابق: ص ١١٨

أبوه قبل اغتياله "بالانتقال إلى صنعاء العاصمة، لاتخاذ الإجراءات اللازمة ضد من سماهم بالخونة، وتظاهر ولى العهد بأنه يتأهب لمغادرة "تعز"، ولكن كان يتوجس خيفة من أن يعطى تواجده مع أبيه فى العاصمة الأحرار فرصة التمكن من القضاء عليهما معا، دون أن يجد فرصة للخلاص، كما وجدها أخيرا فى "تعز" أو أنه كما قال بعض اللصيقين به: كان قد استطال عمر والده الإمام يحيى، وطال انتظاره لتولى "إمارة المؤمنين"، فتباطأ فى الاستجابة لإلحاح أبيه عليه بسرعة الوصول، حتى يتخلص من أبيه، ثم يتخلص به من أعدائه^(١)، وكان له ما أراد، إلا أن الأحرار كانوا مضطرين لتوليته كما سبق، ولم يكن الأحرار كلهم معروفين عند الإمام الجديد ليقضى عليهم جميعا، فقد كان منهم القاضى عبد الرحمن الإريانى قائل الكلام السابق، وكان من أهل الحل والعقد فى حكومة الأئمة، ولثقتهم فيه لم يشكوا فى ولائه لهم، وكان مثله الكثير من الأحرار الذين لم تطلهم قبضة الإمام "أحمد بن يحيى"، فعندما اضطر الأحرار لتولية "أحمد إماما"، استبشروا فيه من خلال قوتهم الدافعة الخفية، "قابلية التطور"، والخروج باليمن من العزلة المضروبة عليها، وأن يقبل دستورا جديدا، ومسارات تصحيحية سليمة، بالإضافة إلى كونه واجهة ترضى طموح الشعب المسكين المطالب باستمرار سلطة الأئمة^(٢).

مرت سبع سنوات على ثورة سنة ١٩٤٨ م، وبقدر ما كان أثر فشلها شديدا على من بقى من الأحرار ومن باركهم فى الداخل والخارج، كان أثرها عظيما فى إفاقة فئات الشعب المختلفة وبثهم فكرا جديدا، وزاد المنتسبون إلى الفكر الثورى، لقد استطاع الثوار أن يضيفوا جديدا إلى مفهوم الثورة الشامل، فقد استقر حكم الإمام وثبت أمره، وعليهم أن يسيروا فى خطين متوازيين: الأول: التوعية والتثقيف للشعب ولأكبر عدد ممكن من مشايخ القبائل الذين كان لهم حينها ثقل حاسم فى سير الأمور عند الأزمات. والثانى: محاولة شق العصا بين أمراء البيت المالك ليأكل بعضهم بعضا، وذلك عن طريق إثارة طموحاتهم وتحريكها إلى ولاية العهد، بدفع الأمير "البدر بن أحمد بن يحيى" بالسمى إلى ولاية العهد، التى سيعارضه فيها الأمراء، وعلى رأسهم "السيف حسن" أخو الإمام أحمد، وأتت الخطة ثمارها، ودب الخلاف فى الأسرة الحاكمة، وعلى الصعيد العسكرى، ينشط قائد الثورة الثانية سنة ١٩٥٥ م "المقدم عبد الله الثلاثيا" فى تأليب الجيش ضد الإمام وتمرده عليه، فأعلن الإنقلاب العسكرى، وضرب الجيش حصارا على القصر، واحتل المراكز الحكومية ومخازن الذخيرة والسلاح واللاسلكى والمطار، وانتزع من الإمام التنازل عن العرش

(١) وثائق أولى عن الثورة اليمنية: ص ١٣٣.

(٢) نفسه: ص ١٣٤.

حقنا للدماء، لأنه عجز عن القيام بأمانة المسئولية التي في عنقه، وببيع أخوه "عبد الله" إماما في جمع من مشايخ القبائل وضباط الجيش، ومضت أحداث عجيبة، فيعلن الإمام المخلوع انقلابا على الانقلاب، وإذا بالملفعية التي أمرت من قائد الجيش والانقلاب "المقدم الثلايا" بضرب القصر ومن فيه، تتحول على قيادة الجيش العسكرية، ومقر الإمام الجديد، وحوصر الإمام الجديد وحاشيته، ويعرف قائد الثورة والجيش أن "عبد الله" الذي كانوا سيولونه عميل استعماري على صلة ببريطانيا وأمريكا، وأن الجيش قد أعانه على تحقيق مخطمعه، في حين يرى القائد "الثلايا" أن "عبد الله" لم يكن إلا صورة مؤقتة للإمامة الزائلة، وقد تعلم القائد من الثورة الأولى في عام ١٩٤٨م، وما هو ذا الآن الشعب وكثير من الجيش يعلن الولاء للإمام أحمد، تقديسا لمكانته في دينهم وعقيدتهم، فالقائد "الثلايا" عالج الثورة كما عالجها سابقوه في الثورة الأولى خوفا من غضب الشعب الذي تقدر في خاطره عرش الإمام (١).

وقد كانت قيادة الثورة المصرية في القاهرة على دراية بخطوات عبد الله بن يحيى، فهاجمته عبر إذاعة "صوت العرب" بصوت المناضل اليمنى، الأديب والشاعر "محمد محمود الزيرى"، كما جاءت تهمة رسمية في شخص الوزير المصري "حسين الشافعى" الذي جاء يهنيء الإمام، ويحذر الثوار سرا من الطريق الذي سلكوه، وتم القبض على قائد الانقلاب ومساعدته والإمام المزعوم وأعدموهم جميعا، في مشهد من الجيش الذي عاد بولائه إلى أحضان الإمام "أحمد بن يحيى" (٢).

لم يصمت الثوار الذين يتزايدون يوما بعد يوم، وفي أيديهم خبرات متراكمة من الحركتين السابقتين، وممارسة العلاقات مع أطراف القضية الثورية: السلطة الإمامية والشعب، والجيش، والقوى الخارجية المؤثرة، والعلاقات فيما بينهم.

استطاع الأحرار أن يهتكوا ستر الإمام إزاء شعبه، فأبرزوا أوضاع اليمن الاقتصادية والاجتماعية للشعب بكل وسيلة، فاققتصاد البلاد في يد الإمام، يَمُنُّ بالثروة على من يشاء من مساعديه، حتى تفشت الرشوة وانتشر الفساد في المصالح الحكومية، وغدت الرشوة السبيل الأوحى إلى قضاء مصالح الشعب الفقير، واليمن اجتماعيا تنقسم إلى طبقتين، طبقة الأئمة ومن والاهم، وطبقة الشعب الكادح الذي يحرم من الثروة والمناصب معا، وسلطة القبائل تتولد من

(١) وثائق أولى عن الثورة اليمنية: ص ١٣٣.

(٢) السابق: ص ١٣٤.

ولائها للإمام، وهناك قبائل عديدة لا تقبل الإمام للذهب الزيدى، وهى كثيرة، وقد ساندت الأحرار فى ثورة سنة ١٩٥٥ م، وظلت تنتظر الفرصة للقضاء عليه، كما دفعوا بسياستهم الخفية العنيدة "الإمام أحمد" إلى المحافل الدولية العربية، حتى يبرزوا ضعفه ومكابرتة ورفضه الشديد لتقدم اليمن أمام الشعب اليمنى، حيث دفعوه الى طلب اتحاد فيدرالى مع الجمهورية العربية المتحدة سنة ١٩٥٨ م، وفشل الاتحاد بجهود المملكة السعودية، وتبين للأحرار والشعب أن رغبة الإمام غير صادقة فى الخروج باليمن من عزلته، إذ كان يريد من الاتحاد أن تسكت مصر أصوات المعارضين اليمنيين فى إذاعة "صوت العرب"، عندئذ تضافرت أباد كثيرة داخل اليمن وخارجها للقضاء على النظام الحاكم، واستطاع الأحرار تنظيم الثورة باقتدار، حيث بدأوا بتوعية الشعب من خلال الإذاعة التى بثتها مصر على موجة "صوت العرب"، بتصوير المفارقة بين الإمام وبيئته ومواليه والشعب الفقير، حتى هذه الإذاعة كانت تسمع فى السر، إذ ليس يملك جهاز الراديو إلا القليل من الشعب، فكانوا جماعات تسترق السمع، والعجيب أن اليمن آنذاك لم يكن لها ميناء على الإطلاق، رغم إشرافها على البحر الأحمر والمحيط الهندى،^(١) ولم يكن فيها طرق ممهدة بين المدن، وغير ذلك من السلبيات التى تفجر فى دم الشباب الحمية والغيرة على الوطن، كما أبرز الأحرار سلبية الإمام إزاء الأراضى اليمنية المغتصبة فى الشمال والجنوب، وإلى جانب ذلك كان الجيش على أهبة الاستعداد، وبعض القبائل الموالية للأحرار، وقامت الثورة قبل السادس والعشرين من سبتمبر سنة ١٩٦٢ م بسبعة أيام، وفى التاسع عشر من سبتمبر قتل "الإمام أحمد" على أيدى ثلاثة من ضباط الجيش الأحرار: "عبد الله اللقية، والعلفى، والهندوانة"، ولم يكن "البدر" ولى العهد يتوقع أن بعد مقتل والده الإمام ثورة شاملة، وكان فى جيشه مازال قويا، فقتل ثلاثتهم، وحوصر البدر "الإمام" أياما خمسة، ثم استطاع أن يهرب عن طريق القبائل إلى المملكة السعودية التى أمدته بالذهب والمال والسلاح والجنود ليعيد الإمامة، ولكن لم يستطع، ذلك أن الأحرار قد استقدموا القوات المصرية لتساندهم ضد قوى الرجعية المساندة من السعودية والإنجليز فى الجنوب، "ولولا التدخل المصرى العسكرى لفشلت الثورة، لأن إمدادات السعودية العسكرية أطالت الحرب إلى ثماني سنوات بعد ١٩٦٢ م، وظلت القوات المصرية حتى ١٩٦٧ م، حيث هدأت الأوضاع نسبيا، وقد وضعت مصر أول تشكيل رئاسى ووزارى فى اليمن بعد الثورة، وعلى رأسه الإريانى - قائل هذا الكلام - و جاء تشكيل الثورة بجعل «العميد عبد الله السلال رئيسا»^(٢).

(١) وثائق أولى عن الثورة اليمنية: ص ١١٨ وما بعدها.

(٢) نفسه: ص ١٣٣.

جغرافية اليمن :

لا شك أن التضاريس تشكل ملامح البيئة والحياة، و تؤثر في الإنسان و تصوُّره للثابت والمتغير وفلسفته تجاه الأشياء، باعتبارها الطبيعة التي تتجانس مع نشأة الإنسان في موطنه و تمتزج بطبائعه وملكاته، و اليمن إحدى الدول العربية التي تختلف تضاريسها عن بقية الدول، لموقعها الجغرافي المتميز، فهي تقع في أقصى الجنوب الغربي من قارة آسيا و شبه الجزيرة العربية، و تختلف « طبيعة أرضها عن بقية شبه الجزيرة العربية، في كونها هضبة جبلية مرتفعة في معظم أجزائها، و هي امتداد لسلسلة جبال الحجاز بمحاذاة البحر الأحمر، يبلغ ارتفاعها في اليمن نحو ٥٠٠٠ قدم عن سطح البحر، تقطعها الأودية الزاخرة بالمزروعات التي تستقطب الإنسان اليمني، كزراعة البن و القات، و تكثر بها السفوح البركانية الخصبة، بالإضافة إلى الأمطار الغزيرة معظم شهور السنة في بعض المناطق المرتفعة، فاليمن خضراء بطبيعتها»^(١) حتى عرفت باسم بلاد اليمن السعيد.

هذه التضاريس التي تشكل الأرض، استطاعت أن تميز الإنسان اليمني في أنماط حياته، فاليمني لين القلب شديد الغضب فيه جدية ووضوح، و قد تأثر الشعراء و الأدباء اليمنيون بهذه الطبيعة المتناقضة ظاهراً، و برع شاعرنا "عبد الله البردوني" رغم عماه المبكر، في الوقوف أمام سحر هذه الطبيعة وتشخيص وحدتها النفسية ضمن وحدة كونية كبرى تتحكم في مسيرة الزمن والإنسان^(٢)، كما برع شعراء اليمن القدامى في تصوير هذه الطبيعة المميزة، أو استطاعوا من خلالها التفاعل مع الطبيعة الساحرة أينما تجلت، كما برع القيس ووضاح اليمن عبد الرحمن بن إسماعيل ويزيد بن مفرغ الحميري وحصان بن ثابت في الجاهلية والإسلام، و سجد أن البردوني نهج سبيلهم في استخدام الأسماء بكثرة، حيث يذكر أسماء الجبال والوديان والأنهار والزرع والأشخاص والمدن والقرى والعواصم، يذكرها دون كلل، وإن بلغت من كثرتها التقليل من شأن الصورة الشعرية.

(١) جغرافيا العالم: ص ٥١٩.

(٢) انظر قصيدته «أصيل القرية ١٩٦٥ م، من ديوانه، مدينة الغد وقصيدته «سيرة للأيام ١٩٦٨ م نفس الديوان».

الفصل الأول

حياة الشاعر

أولاً : حياته

أ - نشأته ودراسته :

ولد عبد الله البردوني سنة ١٣٤٨ هـ الموافقة سنة ١٩٢٢ م، في قرية «البردون» وهي قرية صغيرة من أعمال بلدة «زراجة» الخاضعة لإقليم «الحدا» أو «الحدة»، أحد مصايف «صنعاء» عاصمة الجمهورية العربية اليمنية، وفي قرينته نشأ، «وهي قرية شاعرية الهواء، ذهبية الأصائل والأسحار، يطل عليها جبلان شاهقان، مكللان بالعشب، مؤزران بالنبت العميم»^(١) ولعشق أبدى بين الشاعر وقرينته، انتسب إليها، وكانت ضميره الحى، ومعبد الخضرة والمثالية والجمال خلال رحلته الفنية الطويلة، ففي «أحضانها مرحت طفولته، وتحسست نظراته كؤوس الجمال الفاتن، حتى أغمض عينيه العمى بين الرابعة والسادسة من عمره، بعد أن كابد الجدرى سنتين»^(٢)، لقد اجتاح موسم الجدرى القرى الفقيرة المعتمدة، والمدن التى لم تر نور التحضر فى ظل الإمامة المستبددة، وليذهب الجدرى بكبار وصغار إلى المقابر، وليترك بصماته على بعض الوجوه، ولينتزع من وجه الطفل «عبد الله» عينيه اللتين أضاءتا له قبل رحيلهما طريق الجمال والحب، هذا الحب العميق الذى أضاء قلبه فانبعثت منه رؤيته للحياة.^(٣)

وقد كان حادث العمى مأتماً صاخباً فى بيوت الأسرة ؛ لأن ذلك الريف يعتد بالرجل السليم من العاهات، فرجاله رجال نزاع وخصام فيما بينهم، فكل قبيلة محتاجة إلى رجل القراع والصراع الذى يقود الغارة ويصد المغير^(٤) ورغم فداحة المصاب، مضى الطفل قوى الإرادة فى طريق النور، فاستهل التعليم فى مدرسة ابتدائية فى القرية وهو فى السابعة من عمره، أقام فيها سنتين، ثم انتقل إلى قرية «المحلة» من أعمال إقليم «ذمار» وفيها أقام أشهراً، ثم شاءت له الأقدار أن ينتقل إلى مدينة «ذمار» نفسها، وفى مدرستها الابتدائية والعلمية عكف على الدرس عشر سنوات، كابد

(١) انظر: مقدمة ديوان البردوني، بقلم الشاعر، ط ١، المجلد الأول، ص ٥١، دار العودة، بيروت ١٩٧٩ م.

(٢) نفسه: ص ٥١.

(٣) انظر: مقدمة ديوان البردوني، بقلم الدكتور عبد العزيز المقالح، ص ١٠.

(٤) نفسه: ص ٥٠.

فيها متاعب الدرس ومكاره العيش، والحنين إلى القرية وملاعبها، وخلال وقفة الصبي يتأمل مسيرة حياته المؤلمة، ومع اعتمال الحنين إلى طفولته البريئة وقريته الحبيبة وضيائها القديم، تنفجر ملكاته بالشعر، فبدأ يكتبه في الثالثة عشرة من عمره^(١)، ويبدو أن الزمن لم يتح لشاعرنا أن يسجل ذلك الشعر الأول أو يستعيد فيه بعد، فأول قصيدة مؤرخة كتبت سنة ١٩٤٧م، وهي تصور فترة من حياة الشاعر المدرسية، وتلك القصائد الأولى للشاعر والتي ذهبت مع صباه حملت شكواه وتأوهات من الزمن وضيق الحال ونزعاته الهجائية التي تكونت من قراءته للهجائيين، ومن سخط الشاعر على المترفين الغلف، فقد كان يتعزى بقراءة الهجو ونظمه، بدافع الحرمان الذي رافقه كثيراً، فيظهر التشاؤم والمرارة، والغريب حقاً أن هذه المرحلة انتهت تماماً من حياة البردوني الشاعر، لأنه ليس - إلا فيما ندر - هجاءً أو متشائماً.

وبعد عشر سنوات أخرى في «ذمار» شق البردوني الشاب طريقه إلى العاصمة صنعاء، وفيها عانى كثيراً في مكابدة العيش ومصارعة الأهوال، ولم يكن يملك من العدة سوى مثاليته الشفيفة الريفية، وذهنه المتوقد الطموح، وليله الدائم الضرب، حتى تبتته مدرسة «دار العلوم» بصنعاء لنبوغه المبكر وضيق ذات اليد، وفي مدرسته قرأ المنهج المرسوم للمدرسة حتى أنهاه، ثم عين أستاذاً في نفس المدرسة ولا يزال^(٢).

ويحمد لصديقه الدكتور عبد العزيز المقالح رئيس جامعة صنعاء، أنه شبه رحلة البردوني من قريته إلى بلدة "زراحة" ثم ذمار ثم صنعاء، برحلة عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين من قريته إلى المدينة فالقاهرة العاصمة، ثم رحلته إلى باريس، وكلاهما كابد هموماً من جنس واحد، وكلاهما رأى العالم والحياة من خلف جفنين مظلمين^(٣).

ب - حياته المهنية :

لقد عمل الطالب النابغة "عبد الله البردوني" مدرساً في المدرسة التي تخرج فيها، وكان شعره شفيعه إلى اعتلاء المنصب الأمين، بالإضافة إلى سماحة أخلاقه، ولبنه مع رفاقه ومجتمعه، وقدرته المميزة على الإدارة والجدية، واتزانه الاجتماعي الذي يدحض تعميم كل صفات العميان في كل أعمى، ثم إلى جانب التدريس عمل كاتباً إذاعياً يكتب للإذاعة، فلم يلبث أن عين مديراً لبرامج

(١) مقدمه الديوان: ص ٥٢، وأول قصيدة في دواوينه بتاريخ ١٩٤٧ «اعتراف بلا توبة، لعيني أم بلقيس».

(٢) نفسه: ص ٥٢.

(٣) نفسه: ص ١٢.

إذاعة صنعاء العاصمة، وهو إلى جانب ذلك عضو في تحرير "مجلة الجيش"، وعضو في هيئة تحرير "مجلة الحكمة"، كما يكتب لصحف أخرى كثيرة، يمنية وعربية، فهو إذن شاعر وأديب وناقد ومحور أدبي وسياسي وإذاعي ومدرس، والتدريس هو العمل الذي يفخر به ويؤمل في الارتقاء به ارتقاء الشباب العربي.

ج - أسرته :

ولد عبد الله البردوني لأبوين فقيرين في قرية "البردون"، وكان أبوه فلاحاً عظيماً، كما كانت أمه عظيمة، ذلك أنهما استطاعا أن ينزعا من طفلتهما الإحساس بالعجز والمرض، وأحاطاه بقلبين رحيمين مؤمنين، وغرسا في تفكيره وقلبه الصغير الإيمان بالله وحكمته في خلقه وفلكه، فلا فرق عند الخالق بين ليل ونهار، وضرب ومبصر، ولذلك لا نجد شاعرنا حاقداً أو ضعيف النفس حتى يتمنى نور البصر بدل العمى، ومن ثم اخترق "عبد الله" طريق حياته قوياً بصبر وجلد، حتى أخذ مكانه بين شعراء الدنيا، كشاعر يمتاز بأصالة فكرية تنأى عن الشكوى من العمى أو مداراته بنظارة سوداء كما يحلو لبعض العميان، وهذا الاستقرار الأسري، كان له أكبر الأثر في حياته واستقرارها، وشخصيته ونبوغها وتفرداها، وعندما أقدم على الزواج، لم يركن إلى ضعف اختيار يتحكم فيه العمى، بل ارتقى عن الإحساس بالعجز، ليرزق بزوجة صالحة، سيدة جامعية تحبه كثيراً^(١)، تقدر فيه "عبد الله" الشاعر الكبير والإنسان والمسئول عن مهام وطنية جسيمة وأخرى قومية، حيث يسافر البردوني بأمانة الكلمة ليولد جيلاً من الشباب العربي المستنير.

وحينما توفيت والدته، رثاها وهو لا يجيد الرثاء، فبكاهما حينما ذكر حنوها عليه جائعاً ضريباً، ويتمنى لو عاشت حتى تراه شاعراً، يملأ التاريخ فناً :

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| آه .. يا أمي .. وأشواكُ الأسي | تُلهبُ الأوجاعُ في قلبي المذابِ |
| فبك ودعتُ شبابي والصبا | وانطوت خلفي حلاواتُ التصابي |
| كم تذكّرتُ يديك، وهُمّما | في يدي أو في طعامي وشراي |
| كسان يضمنيك نحسولي، وإذا | مسنى البرد، فزندانك ثيابي |

(١) جريدة الأنباء الكويتية، بتاريخ ٢٦ / ٥ / ١٩٨٨ م، نقلاً عن كتاب «لوامع المكفوفين العرب» للكاتب صادق محمد أحمد بخيت.

وإذا أبكاني الجسوع، ولم
هذهدت كفاك رأسي، مثلما
كم بكت عيناك، لما رأنا
وتذكرت مصيري، والجوى
ها أنا يا أمي اليوم فسني
أملأ التاريخ لحنا وصدى
تملكي شيئاً سوى الوعد الكذاب
هدم الفجر رياحين الروابي
بصري يطفأ، ويطوى في الحجاب
بين جنبيك جراح في النهاب
طائر الصيت، بعيد في الشهاب
وتغنى في ربا الخلد ربابي^(١)

د - مكانته بين شعراء عصره :

يعتبر البردوني أمة وحده بين شعراء اليمن، يمتلك من القدرة الفنية أكثر مما امتلكوها، فغالبيتهم جنح إلى تجديد الشكل والمضمون في القصيدة العربية، بينما اخترق البردوني إلى روح القصيدة العربية، أفاض عليها من طاقاته الفنية، فأخرجها من رتابتها، وحملها من ظواهر التجديد ما ينسب إليه وحده، وقد تناول البحث تجديداته في مواقعها المناسبة في فصول اللغة والأسلوب والموسيقى والصورة، وقد حافظ "البردوني" على قالب الموسيقى التراثي، لإيمانه العميق بشمولية هذا القالب وإمكاناته في استقطاب ظواهر التجديد المختلفة، وسعته لاحتواء المذاهب والتيارات الشعرية المتعددة، بل إن الشكل التراثي عند البردوني أضفى على تلك التيارات إيقاعاً جديداً، فشعره ينطلق بالأصالة حينما يمتاح من السريالية والرمزية، وهذان المذهبان بما يحملان من عناصر المفاجأة والتشويه والإيحاء والغموض، قد أثرا في شعره أيما تأثير، وظهر ذلك جلياً في تناوله الفني للصورة، ولغتها وإيقاعها وأسلوبها ونمطها، وفي الفصل الخاص بالصورة في الباب الثالث، تناول البحث تأثيره بالمذهبيين.

ويقدر شعراء اليمن مكانة شاعرهم، فالشاعر الأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح يتحدث عن البردوني في مقدمة "ديوان البردوني" قائلاً «هل تستطيع الساقية أن تقدم النهر؟ وهل يستطيع النهر أن يقدم البحر؟ ذلك ما يريده مني صديقي الشاعر الكبير الأستاذ "عبد الله البردوني"، وهي إرادة عزيزة على نفسي، حبيبة إلى قلبي، ولكنها كبيرة على قلبي، ثقيلة على ذهني .. أيها الصديق العزيز، لقد قرأت شعرك وأنا تلميذ في الابتدائية، وقرأته وأنا طالب في الإعدادية، وقرأته وأنا مدرس في الثانوية، وصار بيني وبينه إلفة العمر^(٢) ذلك أن "البردوني" حلقة وصل بين جيل

(١) «أمي، من أرض بلقيس».

(٢) مقدمه الديوان: ص ٦.

وجيل، وهو زميل الجيلين فنياً، كان في بدايته الشعرية حينما قرأ شعر الزبيدي والموشكي والإرياني، وكان في قمته حينما قرأ للشامي وعبد غانم وباكثير والمقالح، وبإجماع هؤلاء الشعراء وبرغبة اليمن حكومة وشعباً، يمثل "البردوني" بلاده في المؤتمرات الأدبية في الخارج، ومن خلالها عرفه العالم العربي، فقد مثل اليمن في مؤتمر مدينة "الموصل" في الجمهورية العراقية الذي عقد سنة ١٩٧١م، بمناسبة مرور ألف سنة على مولد الشاعر العربي «أبي تمام حبيب بن أوس الطائي»^(١) وألقى في ذلك المؤتمر قصيدة ذائعة الصيت، طارت بشاعرها آفاق الدهر، وهي قصيدته «أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م، من ديوانه: لعيني أم بلقيس» فقد كان لها تأثيرها العميق، حيث كان العرب يجففون عرق الهزيمة بعد انتكاسة ١٩٦٧م بأعوام، بعد دخول إسرائيل الأراضي العربية، الضفة والجولان وسيناء.

ولشعراء اليمن القدامى والمحدثين مكانة في قلب "البردوني"، مما يدل على نزعة الوطنية العميقة؛ فقد أفرد لهم كتاباً يعرض لشعرهم وأفكارهم ومراحلهم الفنية. واستطاع أن يحدد فيه ملامح كل اتجاه فني سلكوه، ولم يذكر فيه نفسه، وسماه «رحلة في الشعر اليمني»، كما يعرض لمميزات هذا الشعر وخصائصه وصفات شعرائه، وقد أجمل ذلك في قوله: إن الشعر اليمني يمتاز بطرح الفكرة المباشرة، والوضوح في أقرب لفظ، والتدفق^(٢).

لقد استطاع شعراء اليمن المعاصرون النهضة باليمن فكراً وشعراً، ولقد تأثروا بالنهضة الشعرية والأدبية المصرية في مطلع هذا القرن العشرين، وإن كانوا يمتازون بنوع من وحدة الفكر حالت دون التشتت المذهبي والسياسي كما كان في مصر، مما ولد معارك أدبية لم تشهدها اليمن، وذلك لأن شعراء اليمن كانوا يحملون قضية واحدة، هي تحرير الشعب والبلاد من قبضة الإمامة المستبدة، «وقد عرفت اليمن ثمار النهضة المصرية في مؤلفات طه حسين والعقاد وسلامة موسى وسيد قطب، والمثقفون اليمنيون لم يسبروا تلك المنابع ولم يعرفوا منازع الكتاب، لهذا لم يكن لهذه الثقافة المصرية عمق في تفكيرهم، فقد كان أثر الماضي أغلب عليهم^(٣)، كما أن اليمن «لم تواجه فلسفة استعمارية، ولا دعوات نبشيرية وما سونية، وبهذا لم تقبل هذه المذاهب ولم ترفضها لانعدامها^(٤).

(١) جريدة الأنباء الكويتية، ٢٦/٥/١٩٨٨م.

(٢) «رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه» ط٤، ص ٣١، دار العودة، بيروت ١٩٨٢م.

(٣) عبد الله البردوني: قضايا يمنية، ص ٢٥٤.

(٤) نفسه: ص ٢٥٥.

هـ - مؤلفاته :

أولاً: مؤلفاته الشعرية : مجموعة دواوين بلغت إلى الآن أحد عشر ديواناً، ومازال حفظه الله وبارك له في عمره يثرى المكتبة العربية بشعره، وهي كالاتى :

- ١- من أرض بلقيس ١٩٦١ م .
- ٢- فى طريق الفجر ١٩٦٧ م .
- ٣- مدينة الغد ١٩٧٠ م .
- ٤- لعينى أم بلقيس ١٩٧٣ م .
- ٥- السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٤ م .
- ٦- وجوه دخانية فى مرايا الليل ١٩٧٧ م .
- ٧- زمان بلا نوعية ١٩٧٩ م .
- ٨- ترجمة رملية لأعراس الغبار ١٩٨٣ م .
- ٩- كائنات الشوق الآخر ١٩٨٥ م .
- ١٠ - رواغ المصابيح، ١٩٨٩ م .
- ١١- جواب العصور ١٩٩١ م .

ثانياً : مؤلفاته الثرية : مجموعة كتب تتناول قضايا أدبية وتاريخية وسياسية، بلغت إلى الآن ستة كتب، ومازال حفظه الله قادراً على التأليف رغم بلوغه السبعين، أجزل الله ثوابه ونفع الأمة بأمانته كلماته :

- ١- «رحلة فى الشعر اليمنى قديمه وحديثه ١٩٧٢م» .
- ٢- قضايا يمنية ١٩٧٨ م .
- ٣- فنون الأدب الشعبى فى اليمن ١٩٨١ م .
- ٤- اليمن الجمهورى ١٩٨٣ .
- ٥- الثقافة الشعبية، تجارب وأقاويل .
- ٦- الثقافة .. والثورة فى اليمن .

ثانياً : مفهوم الشعر عند "البردوني" :

أمانة الكلمة عظمى ، والشعر حمل ثقیل ، يحتوى "البردوني" الشاعر والإنسان ، قد سلبه خفقات قلبه، يطيعه ويعصيه، يشدو فترتد إليه قوته كالفجر العنيد، ويولد ليفرح الشاعر بميلاده، يشكل به وجه الحياة، فيحى الصريع بعد استقدام المستقبل المجهول، وتتحد ذاته وأحرفه لميلاده :

| | |
|---------------------------|--------------------------------------|
| ما ذلك الحمل الذى يحتسى | خفقي، ويعصي ذاهلاً أو يطيع |
| يشدو، فترتد ليالى الصبا | فجراً عنيداً، أو أصيلاً وديع |
| وتحبل الأطياف، تجنى الرؤى | ويولد الآتي، ويحيى الصريع |
| فتبتدى الأشتات فى أحرفى | ولادة فرحى وحماً وجيع ^(١) |

فشعر البردوني عالمه الكبير، الذى يجتاز به ذاته إلى فهم عالم الواقع الصغير، وإن آفاق الشعر الرحبة أتاحت له حياة عامرة بالحركة والألوان والضياء، فالشعر عمره الذى أفنى فيه عمره الزمنى :

هذه الحروف الضائعات المدى ضيعت فيها العمر كى لاتضيع^(٢)

والشعر سلواه عن صمته خلف جفنيه، ولذا يجسده ويشخصه "صديقات"، بما فيهن من إشراقة الجمال ورقة المعاشرة والأمان، بل إنهن أهله بطهرهن وحنانهن، وهن خمره وسكره، وعالمه الذى يجتذب الدنيا إليه، وهن ابنته وطفله، حيث حرم منهما فى الواقع :

| | |
|------------------------------|-------------------------------|
| أصبحت وحدها القصائد أهلى | صرن لى فى الضياع حقلاً وداراً |
| تلك أمى، تلك ابنتى، تلك طفلى | تلك عرسى لبلاً، واختى نهياراً |
| حاضناتى، وهن طفلات حصى | مرضعاتى، وهن أصبى العذارى |
| هن سكرى، وهن فى الكأس أصحى | هن صحوى، وهن حولى سكارى |

(١) فاتحة ١٩٦٨، مدينة الغد .

(٢) نفسه .

يختصرن الشعوب قلباً بقلبي وإلى جرتي يسقن البحار^(١)

إن "البردوني" لا يعبر بالشعر، بل يصور ويشكل ويلون ويحرك، وذلك منبعث من مفهومه للصلة بينه وبين شعره، فهما واحد، الروح الشعر والجسد الإنسان، من هنا "ينبغي أن ننظر إلى الشعر على أساس ما يثير في نفوسنا من أحاسيس، وما يرسم لخيالنا من صور، وما يطلق لنا من أعيان الفكر المحسوسة المحدودة، ويصلنا بصور الإنسانية، وبالحياة المكنونة"^(٢) وليس المعنى في شعره هو المهم، "إنما هو المخلوق الأدمي الذي تحس ديب انفعالاته، ووسوسة وجداناته، وليست الفكرة التي تحويها المقطوعة هي المهمة، وإنما هي الصورة الترائية بين الظلال الشفيفة"^(٣) وقد أضاء "البردوني" هذه الجوانب فيما سبق، حيث نلمح ملامحه ونلمس إحساساته خلف تصويره علاقته بشعره، فإذا كان الشعر عمره وميلاده وعالمه الذي يرى به الواقع، وأمه وابنته وطفله المستقرين في خاطره من عالم الغيب أمنية حبسية، وزوجته وأخته، وحاضناته ومرضعاته وطفلات هو أمهن، وسكره وصحوه وسكاراه، ويخضعن مزيج الشعوب إلى قلبه، والبحار إلى يديه، فإننا لاشك نلمح شاعراً ينأى بعزلته عن الحياة والناس، ولكنه نأى اغتراب نفسى تأملى، ونلمح شاعراً هادئ الفكر مستقراً في مجتمع يحبه، فهناك فرق بين من يتخذ شعره سلاحاً ضد الحياة والناس "كباشز وأبي نواس"، ومن يتخذ من شعره سبيلاً إلى سبر أغوار النفس الإنسانية العميقة، ليتلاحم معها وصولاً إلى مثالية النفس والحياة، وتحقيق شيء من سعادة الإنسان، وهذا المفهوم يتضح جلياً في الفصل الخاص بالموضوعات، حيث يتناول كثيراً من القضايا البشرية الأخلاقية الحساسة معالجاً، وموضحاً بالصورة السليبات التي تدمر المجتمع.

ومن الناحية الفنية، فإن "البردوني" «من الشعراء الثليلين في اليمن، بل في الوطن العربي الذين ما يزالون يحافظون على شرارة الشعر والفن في القصيدة العمودية، وهو من القراء المدمنين للشعر الجديد، يقيد من صوره الجديدة، ومن تحرره في استخدام المفردات والتراكيب الشعرية الحديثة، وقد اكتسب شعره - على محافظته - أهمية كبيرة في السنوات الأخيرة، لمضامينه الجماهيرية الواضحة»^(٤).

(١) «الصدقات، ترجمة رملية لأعراس الغبار ١٩٨٣م».

(٢) الأستاذ سيد قطب رحمه الله: كتب وشخصيات، ط ٢، ص ٥٠، دار الشروق، القاهرة ١٩٨١م.

(٣) نفسه: ص ٥١.

(٤) د. عبد العزيز المقالح: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، ط ٣، ص ٣٧٩، دار العودة، بيروت ١٩٨٤م.

ثالثاً : فكره وفلسفته :

لقد تألفت عوامل عديدة، كونية ونفسية وقلرية ، لتشكل فكر "البردوني" وفلسفته خلال عمره - حفظه الله - المختلف الأحداث والفكر، وهذه العوامل تتلخص في :

أ - مولده ونشأته في قريته «البردون» التي وهبت من جمال الطبيعة وهيئتها ما دفعه إلى الفكر والتأمل العميقين، خلال إبعاده في السادسة وقبلها حيث كان طفلاً نابهاً، وبعد إصابته بالعمى، وقد تعلق طبيعة قريته بجبالها وهضابها وخضرنها ووديانها ورياحها القوية.

ب - إصابته بالعمى المبكر في السادسة من عمره، نتيجة الجهل الذي كان سائداً في بلاده آنذاك، ونتيجة المرض والعجز عن سبل العلاج المناسبة.

ج - نشأته بين أبوين مؤمنين رحيمين، غرساً فيه العقيدة صغيراً، وأعاناه على الصبر وحسن معاملة الناس، فكان له على نفسه وعلاقاته منهج متزن وأخلاق كريمة.

د - فقر الأسرة والقرية، وكان للفقر نتائج القاسية، أن افتقدت الأسرة علاجه في المدينة أو العاصمة مذ داهمه الجدرى، حتى أشفق كبيراً على كل فقير، وغدا يفلسف بعض العلاقات الاجتماعية نتيجة للفقر ومساوئه ونتائجه، ويضع لها حلولاً منطقية.

كما أن هناك عوامل ثقافية، ومؤهلات شعرية فطر عليها، شاركت في تحديد فكره وفلسفته، كتكشيفه العناصر الإنسانية في نفسه، من خلال اطلاعاته على الأدب العربي، وخلقه علاقات نفسية عميقة بينه وبين رواده، "كأبي تمام وأبي العلاء والمتنبي"، وقد أفاد أيضاً من ثمرات الآداب الغربية في نتاج شعراء وأدباء العرب المحدثين وترجماتهم، ومما كثف العنصر الإنساني في نفسه أيضاً، شغفه بالتاريخ والحضارات البائدة، التي استقر بعضها في ذاته تراثاً فكرياً يمتاح منه في أزماته النفسية، كحضارة «سبأ» وملكة اليمن «بلقيس»، وقد ألقيا بظلالهما على الشاعر وعمقا مفهومه عن مساوئ الاغتراب والهجرة عن الوطن، والحضارة الإسلامية التي لم تزل رنيناً في سمعه.

وكل هذه العوامل على اختلاف مناحيها وعتها ذاكرته الفسلة وهي البديل الإلهي عن العمى ،

وحركتها في خياله الفسيح دوافع الإبداع ، ورهافة حسه ، ودقة شعوره بنبضات الحياة ، ووعيه العميق بوحدة الكون والإنسان ، وأكثر ما تجلت هذه العوامل ، في بعض القضايا التي تربط الإنسان بما حوله من ظواهر وغيبات ، مثل :

أ- قدم العالم : برى البردوني رأى "أبي العلاء" وفلسفته في قدم الزمان والمكان والمادة ، وأن المتجدد هو الإنسان ونظرتة إلى حركة الكون والأفلاك ، يقول "أبو العلاء" في اللزوميات^(١) :

ومولد هذى الشمس أعياك حدهُ وخَبْرُ لُبِّ أنه مُتَقَادِمُ

ويستدل "البردوني" على ثبات المادة وقدمها بسبقها الإنسان في الوجود ، ويضيف إلى وجودها نضارة وجدة ، باعتبار أن الإنسان يهلك قبلها ، ويستنتج من ذلك أنه لا يوجد ما يسمى بالابتكار ، لأن الغيب يتضمن كل جديد قادم ، ولا يد للإنسان فيه سوى أن الحديد ظهر في زمنه المحدد ، وليس هناك جديد ، لأنه واضح ولا يدركه العقل البشرى :

| | |
|-----------------------------|---|
| وهل الشمس طفلةٌ أو عجوز | تستعير الصببا وتغوى المدارا |
| أتراها عصصرية؟ أم تراها | مُتحفأً دايراً يوشى الجدارا |
| ما الذى تدعى؟ لها كل يوم | مولد، كيف "يا فقيه بخارى"؟ |
| أو ما أزوجتُ وروما جنينُ | وأبو الهول فى حنايا الصحارى |
| أو ما أدفأت "ببيراً" ولما | يلد الغيب «يعرباً» أو "نزاراً"؟ |
| فليكن .. إنما الأصالات أبقى | جدةً، والنضار يبقى نضاراً |
| يا صديقى .. فكيف يدعون هذا | مُستعاداً؟ وذاك يدعى ابتكاراً؟ |
| ربما لم يجسدْ شيءٌ، ولكن | نحن نرنو، بناظرات السُكاري ^(٢) |

وقد توحى هذه الفكرة برياح الوجودية ، والحقيقة أن "البردوني" تأثر بالفكر الوجودى الفلسفى ، ولكنه لم يتغلغل فيه فلسفات المذهب ، فشعره مفعم بعقيدة راسخة ، تعظم الله والأنبياء والملائكة والحوار والصحابة وأخلاق الدين ، وهو عندما أثبت قدم المادة ، فقد قصد سبقها الإنسان ، ولم يثبت أزليتها أو أبديتها ، كما أراد بهذا الإثبات تحقير شأن

(١) د. طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء، ط٦، ص٢٤٨، دار المعارف ١٩٦٣م.

(٢) «سيرة للأيام ١٩٦٨م، مدينة الغد» أزوجت: دخلت سن الزواج، ثبير: جبل فى الجزيرة العربية.

الإنسان وتكسير طموحه الذى يجنح به عن جادة الحق ، ويرى البحث أن هذه القصيدة أنشأها "البردوني" فى حالة تمرد نفسى رهيب، أخذت بحكمته و بصبره، توسوس فى خلجاته بالملل من استمرار الظلام خلف سائر العمى، فيعظم من ثبات عناصر الطبيعة العظيمة، و التى تخضع فى مداراتها لوحدة إلهية حكيمة، ليلجم نفسه بالمنطق العقلى، إن العمى فيه حكمة لا يعرفها، وهى أكمل من رغبته فى البصر، كما أن المبصر لا يدرك سر إبطاره دون غيره، مثل الحقول لا تدرك سر الربيع، و المواسم ليس بإمكانها إسكات البوم لتغرد العصافير، و الزمان لا يشكو الملل، ولن ينتهى من ملله و سأمه، و الرياح لا تدرك أين تسير و من أين تأتى، و لن تطير الربى بدلاً منها بجناحيها، و لن تكون الرياح وقورة كالربى، و مثل ما مضى من ظواهر الطبيعة، العمى القدرى، لا يدرك صاحبه سببه، ولم اختير من دون غيره، و الصمت أجدر بالسائل من الجدل، و الاستسلام للقدر راحة النفس المعذبة، و قد كنى عن ذلك بالنوم والنعاس:

هَلْ تُحَسِّنُ الْحَقُولُ مَا سُرَّ نِيسَانُ وَمَنْ أَيْنَ عَادَ يَهْمِي اخْضِرَّارُ ؟
 أَىُّ فَصْلٍ مِنَ الْفُصُولِ التَّوَالِي اسْكُتِ الْبُومَ وَ اسْتَعَادَ الْهَزَارَا ؟
 أَيْنَ يَمْضِي الزَّمَانُ؟ هَلْ سَوْفَ يَطْوِي سِفْرَهُ؟ أَوْ يَحْيَى فَيَشْكُو الْعَشَارَا ؟
 أَنْظِنِ الرِّيحَ تَدْرِي إِلَى أَيْسَنِ وَمَنْ أَيْنَ تَسْتَهْلِ الْمَسَارَا ؟
 أَتَرَاهَا تُعْطِي الرَّبِّي جَانَحِيَّهَا ذَاتَ يَوْمٍ وَ تَسْتَعْبِرُ الْوَقَارَا ؟
 هَلْ رَمَادَ الضُّحَى يَحْصُولُ رَدَاءَ لِلْعَشَايَا لَكِي يَمُودَ ... نَهَارَا ؟
 الْعَشَايَا، صُبْحُ كَفِيفٍ يَدْلَى شَوْقَهُ مِنْ رَمَادِ عَيْنِيهِ نَارَا
 يَسْحَبُ الظِّلَ وَ الطِّيُوفَ الْحَزَانِي وَ يَمَانِي شَوْقَ الطِّيُورِ الْأَسَارِي
 ثُمَّ يَأْتِي كَمَا مَضَى فِي ذَهُولِ شَفَقِي، يَدْمَى وَ يَنْدَى افْتِرَارَا
 يَا صَدِيقِي.. وَهَلْ يَحْيَى كَيْفَ أَغْفَى جَمْرَ أَجْفَانِهِ؟ وَ كَيْفَ أَنَارَا ؟
 فَلَنْتُمْ، وَ النِّعَاسَ يَرُوي حِكَايَانَا وَ يُرْخِي قَبْلَ الشَّرُوعِ السَّتَارَا^(١)

لقد استطاع شاعرنا أن يمزج عماء بوحدة كونية إجبارية، و الإحساس بالإجبار يعنى الخضوع لقوة عظمية، و هو ما لا يتفق و الاعتقاد بأن الحياة هى الفاصلة الأبدية، و أن الذات هى الحقيقة

(١) أسيرة للآيام ١٩٦٨، مدينة الغد.

المطلقة و التي يمكن أن نصل إليها^(١) ، فتأثر "البردوني" بالوجودية سطحي أو هكذا أراد ، ليكشف التصوير بمادة عقلية تنزع إلى التأمل والتفكير ، ففي استسلامه للقدر شيء من التمرد نستلهمه ، وفي انكساره امتداد بركاني نستوحيه ، ولكن وسع عليه الكون ، وعظم في ضميره الأمر ، وكأننا نراه يستوحى فلسفة أخيه "أبي العلاء المعري" في الرضا :

وهل يَأْبَقُ الإنسان من مُلْك ربه فيخرج من أرضٍ له وسما^(٢)

ب - الموت : إن للموت فلسفة خاصة في أذهان المفكرين، تخضع لمفهومهم وعقيدتهم وتجاربهم، فعلى حين يعتبر الملحدون باختلاف أسماء مذاهبهم الموت نهاية الحياة إلى العدم، يؤمن الموحدون بأن الموت بداية ممهدة لحياة الخلود في الآخرة؛ لأن العالم والإنسان لم يخلقا هباء ليذها هباءً، وتوالد في حياة الموحدين تبعاً لذلك معاني التضحية والاستشهاد والاستماتة في سبيل الله، "والبردوني" خلال رحلته الطويلة في اليمن وأحداثها الكبار، تعددت فلسفته في الموت، ولم تخرج هذه الفلسفة عن حيز التوحيد، ويأتى تعددها من أن «الرؤية الفكرية للأحداث اليمنية تجعل الحدث المكرر غير مكرر»^(٣)، لأن رؤية اليمنى لوطنه تتغير في ضوء «ثقافته، وجدة رؤيته الثانية، وتقدم السن والذهن»^(٤).

فقد يرى الشاعر أن العشق الإنساني العنيف يتمثل في عشق الموت، والموت جبر لا اختيار، ورحمة الموت في إعطاء الإنسان الموت الأجود ، ومن لم يتخير الموت المناسب تكسر مع الأشياء الزائلة، وهو ما يختلف عن منتقى موته أو تضحيته:

| | |
|---------------------------|--------------------------------------|
| غدا أعنف العشق عشق التراب | وكل هوى لسواه ضياع |
| لأن إجمادات إنجابه | نمت إلى جودة الابتلاع |
| إذا لم تذب نطفة في حشاه | تكسرت تحت ركام المتاع ^(٥) |

والتضحية ربح لا خسارة، لأن موت البعض حياة للكل:

موت بعض الشعب يحى كله إن بعض الشعب روح الاكتمال^(٦)

(١) د. نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى المبتدئة، ص ١٢٢، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة.

(٢) مجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٤٩. والإباق: هرب العبيد وذهابهم من غير خوف ولاكد ولا عمل.

(٣) عبد الله البردوني: قضايا يمنية، ص ٧.

(٤) نفسه: ص ٧.

(٥) 'أغنيات في انتظار المغنى ١٩٧٧، زمان بلا نوعية'.

(٦) 'أحزان وإصرار ١٩٧٤م، السفر إلى الأيام الخضر'.

والموت هو سلسلة الحياة التي لا تتصل الحياة بدونها؛ لأن الموت يفرز حياة جديدة، فالموت هنا مأساة وتأس وعزاء، كما أنه جدير بالتساؤل، ويتضح هذا المفهوم في مواساته اليمين إثر خروج الجيش المصرى منها بعد مساندته الثورة والأحرار حتى سنة ١٩٦٧م، لتتقضى قوى الاستعمار والرجعية على السلطة من جديد، ويموت كثير من الثوار والشعب الأيى من جراء الخيانة الوطنية، يواسى بأنه متفائل بالجديد بعد الموت، والحضارات تبنى لتولد أخرى:

كنتِ بنت الغيوب دهرأ فتمتِ عن تجليك حشراتُ الحضارة
وتداعى عصر يموت؛ ليحيا أو ليفنى، ولا يحس انتحاره (١)

وقد يقف أمام العلاقة بين الموت والشر، وأن الأخيار يموتون ويعمر الأشرار، فينزع يده من هذه القضية، وإن أثار تساؤلات خفية، تتضح من غضبه وسبه لنموذج شر، فهذه ثكلى تخاطب روح أبيها تشكوه من عمها الانتهازى:

ومتَّ أنت الغضُّ، وابن البلى كالبلغل، يا للموقف الأغرب
كيف نجى اللص؟ ومات الذى يستغفر الله ولم يذنب؟
عفوا، فلا تدري، ولا علم لى كيف يعادى الموت أو يجتنى (٢)

والموت فى هذا الزمن الرهيب ضاعت رهبة وهيبته، لاقتقاد الإنسان العدل والأمان فى هذا العالم، وتسلبت القوى على الضعيف، وتفشى المادية المفرطة، فيكرر الموت خلال بيتين ست مرات، ليؤكد أن الموت غذا مجرد مسرحية تمثيلية فى العالم المادى:

ما الذى ..؟ موت بموت يلتقى فوق موتى، من رأى فى ذا طرافه؟
نهض الموتى .. هوى من لم يمت كالنعاس الموت .. لا شيء خرافه (٣)

بل إن الموت الآن أشبه ما يكون بعلم الطب والعلاج، فهما سيان؛ لفقدان العالم صوابه ورشده:

يا زمانا من غير نوع تساوت مهنة الموت، واحترافُ الطبَّابه
ينمحي الفرقُ بين عكس وعكس حين ينسى وجه الصواب الإصابه (٤)

(١) 'مدينة الغد ١٩٦٧م، مدينة الغد'.

(٢) 'ثكلى بلا زائر ١٩٦٩م، مدينة الغد'.

(٣) 'بين الرجل والطريق ١٩٧٥م، وجوه دخانية فى مرايا الليل'.

(٤) 'آخر الموت ١٩٧٨م، زمان بلا نوعية'.

جـ- زحف الحاضر المادى على روح الماضى ونقائه : والإنسان هو الجانى والصريع، ففى مقارنة نفسية بين الماضى الأمن المشرق بالعدل وتكريم الإنسان، والحاضر اللامبالى بقيمة الإنسان تطرح قضية افتراض جدلى نفسها، وهى أوضح من الشرح:

| | |
|------------------------------------|---|
| لو عبرتُ الطريقُ عريانَ أبكى | وأنادى، مَنْ ذا يَعمى؟ أو يُوعى؟ |
| يافتى، يا رجالُ .. يا، يا .. وأنسى | فى دوى الفراغ صوتى وسمعى |
| إنما لو لمستُ جيبَ غنى | فى قوى قبضتيه قُوتى ومنعى |
| لتلاقى الزحام حولى بدوى | مجرمٌ .. واحتفى بركلى وصفعى |
| ولصاحَ القضاةُ: ما اسمى وعمرى؟ | مَنْ ورائى؟ ما أصلُ أصلى وفرعى؟ |
| وهذى المدعى بقستلى، لأنى | خنتُ، حاولتُ مكسباً غير شرعى ^(١) |

وإن زحف الزمن وامتداد العمران وتقلبات الحياة والناس، ظواهر تكمن فيها فلسفات عميقة تفرض فكرها على الشاعر، وهو يصف آثار تلك الظواهر على نفسه ومجتمعه، إنها فقدت الحسن الذى يتذوقان به الحزن والفرح، فقدت الإلفة نحو الأشياء والأحداث، مما يبرز جمود الحياة والزهد فيها، ويوحى بأن استمرار الحياة والزمن على ذلك سيؤدى إلى فقدان الروح وضياع الإنسان، وترهل أحاسيسه وذهاب قدرته :

| | |
|----------------------------|---|
| ها هنا لجلس يا عمرو نرى | ما اقتنى التاريخُ منا واطّرحُ |
| خط أنسارَ خطانا زمنٌ | بيديه، وبرجليه مسح |
| أمسنا كان كريماً مُعدماً | وزمان اليوم أغنى وأشح |
| ثم أصبحنا نشازاً، صوتنا | فى ضجيج اليوم كالهمس الأبح |
| كل شىء صار ذا وجهين، لا | شىء يدرى أى وجهيه أصبح |
| لم نعد نهنا ولا ناسى، ذوتُ | خضرة الأنس، خبتُ نار الترح |
| أو خبنا الحس الذى كنا به | نطعم الحزن ونشتم المرح |
| لم يعد شىء كما نألفه | فعلام الحزن؟ أو فيما الفرح ^(٢) |

(١) ضائع فى المدينة ١٩٦٩ م، مدينة الغد.

(٢) ذكريات شيخين، ١٩٦٧ مدينة الغد.

رابعاً : أثر العمى فى شعره :

كف بصر "البردوني" وهو فى السادسة من عمره، وكان لأبويه وأسرته الفضل فى خلق الانسجام الكامل بين الطفل ومجتمعه ، فلم يتسرب إلى نفسه عجز أو إحساس بالذل ، ومن ثم، لم يكن هجاءاً^(١) وشعره البدائى الذى ضم ألواناً من الهجاء والشكوى لم يجمعه بديوانه ؛ لأصالته الخلقية التى ترفض وصمه بالهجاء، وأن فى الهجاء نقصاً يعادل ضعف الشخصية الهجاءة، وربما لم يجمعه بشعره لعدم اكتماله فنياً فى تلك الفترة المتقدمة من حياته، حيث بدأ يقرض الشعر فى الثالثة عشرة من عمره^(٢)، والصلة بين العمى والهجاء عميقة؛ «ذلك أن الهجاء ليس سوى تجسيد للقبح والتشويه والمنكر»^(٣)، وهى صفات ملازمة لبعض العميان الذين افتقدوا منذ نشأتهم الحب والعقيدة السليمة؛ لفقدانهم الأسرة الصالحة المتماسكة، والمجتمع الرحيم، لقد كان "بشار" هجاءً مفحشاً، يصدر إباحيته وهجاءه عن «طبعه الأنوف بالقسر والذل، فنقم على مستذليه وحقد عليهم، ولم يكن هجاؤه سوى تنفس عنهما، إن هجاءه لذلك نوع من التفاخر السلبى»^(٤)، حيث يلعن من لا يقرون بتفوقه، وموقفه من مجتمعه جعله يرتد إلى داخله المظلم "يحملق فيه، وفى تلك الانكفاء المظلمة، كانت تتراءى له صورة الأشخاص وصورة نفسه"^(٥)، حتى توالد الهجاء فلسفة إيجابية معادلة لواقعه النفسى، إذن، فقد يسر "للبردوني" من اتزان الشخصية والعقيدة والأسرة والحب ما لم يسر "لبشار"، ولكن العميان جميعاً قد يتفقون أو يختلفون فى درجة الحدة أحياناً، والسخرية الهادئة أو اللاذعة أحياناً أخرى، والحساسية المفرطة والتركيز الشديد صفتان لا تفارقان كل أعمى^(٦)، وأثرهما واضح على نتاج البردوني كله، وخاصة فى مجال التصوير والتفاعل مع

(١) باستثناء هجائه السياسى اللاذع لأئمة اليمن والرئيس السادات، فإنه يعبر فيه عن شعب بأكمله ثم دول بأكملها نتيجة لموقفى الإمام والسادات تجاه الشعب اليمنى والعرب، فالإمام كان مستبداً بشعبه، والسادات كما يرون غدر بالعرب فى معاهدات كامب ديفيد، انظر فصل الموضوعات.

(٢) مقدمة الديوان: ص ٥٢.

(٣) إيليا الحاوى: فى النقد والأدب، ط ٤، ج ١، ص ٦٩، دار الكتاب اللبنانى، بيروت.

(٤) نفسه: ص ٦٨.

(٥) نفسه: ص ٦٩.

(٦) د. حامد الهوال: «مجلة اللغة العربية»، العدد الأول سنة ١٩٨٥، ص ٣٦، معهد التربية للمعلمين، الكويت.

التجربة الشعرية حتى القرارة.

وأثر العمى فى شعره جاء فى أشكال ثلاثة: الشكل الأول: شكوى الشاعر الشفيفة من العمى، من هيئته التى يشفق عليها ويخجل منها أمام الناس، فهى شكواه نفسه، وليست شكواه القدر، وهذا الشكل من الشكوى تولد فى شعره الرومانسى، الذى يتبرم فيه من الحياة، ويتألم من طول الزمن على الألم، ويمثل هذا الشكل من الشعر قصيدته «أنا»، حيث يقول :

فمنى متى يُطفى الفنا الموعود عمري الأحمقا
كيف الخلاص ولم يزل روى بجسمى موثقا
لا الموت يختصر الحياة ولا انتهى طول البقا
لا القيد مزقه السجين ولا السجين تمزقا
حيران لم يطق الحياة ولم يطق أن يزهدقا

يا أسر العصفور رفقا بالجنح المتعب
سثم الركود ولم يزل فى قبضة الشوك الغبي
درنُ التراب مجسداً فى الشيخ، فى ثوب الصبى^(١)

فالبيتان الأخيران محملان بالضيق النفسى الجارف من العمى، فالعمى ركود وملل، وشوك جرح غليظ لا يرحم، ويشفق على نفسه فى البيت الأخير، إن ثوبه كثوب الصبى، لا يستطيع أن يميز من أثوابه التنظيف المناسب، ولكلمة "مجسد" إحياءاتها العميقة بآلامه المستمرة، كما أوحى كلمة الصبى أيضاً بشكواه من ماضيه المؤلم فى غيابات العمى، وهذه المرحلة من شعره خلال ديوانيه الأولين «من أرض بلقيس ١٩٦١م، وفى طريق الفجر ١٩٦٧م» يذكر فيها العمى بوصفه «مصاباً» مؤلماً، فحينما شرعت اليمن فى الانضمام إلى الاتحاد المصرى السورى سنة ١٩٥٨م، استثار مصابه ليلتحم بمصاب «أبى العلاء» الراقد فى «معرة النعمان» بالشام :

وأهز فى ترب المعرة شاعراً مثلى، توحد خطبه ومصابى^(٢)

وتغلبه حرقة الدمع وهو يذكر أمه الراحلة، والتى بكت لانطفاء نور عينيه:

(١) «أنا، من أرض بلقيس».

(٢) «زحف العروبة ١٩٥٨م، فى طريق الفجر».

كم بكت عيناك، لما رانا بصرى يُطفأ، ويُطوى فى الحجاب (١)

والشكل الثانى للتأثر بالعمى: يبرز فيه جانب يوحى بالغضب والتمرد، ففى قصيدته «سيرة للأيام ١٩٦٨م» يستعرض الطبيعة الكونية فى حركة الرياح ودوران الأرض والكواكب، وتوالد الليل والنهار، وثبات الأرض تحت قدم الإنسان، بخضرتها وجبالها وحقولها ومواسمها، ورغم محاولاته الدقيقة ليلجم ذهنه عن التفكير فى «مصيبة العمى» فإنه قد شردت به خواطره بما يوحى بالتأثر شيئاً ما بالفكر الوجودى، وقد رد البحث على هذه الفكرة فيما سبق، وهذه بعض أبياته التى نضج فيها التمرد والغضب، فى شكل القناعة التى ارتضتها الطبيعة وعناصرها، كما ارتضاها هو حكمة خفية لا يدري سرها:

| | |
|---|---------------------------------|
| هل رماد الضحى، يحول رداءً | للعشايا، لكى يعود نهارا؟ |
| العشايا، صبحٌ كفيفٌ يَدَلِّى | شوقه من رماد عينيه نارا |
| يسحب الظل والطبوف الحزانى | ويعانى شوق الطيور الأسارى |
| ثم يأتى كما مضى، فى ذهول | شفقى، يدمى، ويندى افتراراً |
| يا صديقى، وهل يعى كيف أغفى | جمر أجفانه؟ وكيف أنارا؟ |
| كيف نُغضى؟ وللسؤالات ركضٌ | تحت أهدابنا، يخوض الغمارا؟ |
| ربما .. إنما .. لماذا ننادى؟ | ويضيع الصدى، فزجو القفارا؟ |
| يا صديقى .. أنا وأنت اشتها | نحتسى الملح، أو نلوك الشفارا |
| طال فسينا جوع السؤال، فأطعمناه «كانون» واعتصرنا الغبارا | |
| واجتدانا ولائماً عاجلات | فطبخنا على النجوم الحيارى |
| كل ما عندنا، نداء بلا رد | سؤال، يتلو سؤالاً مشاراً |
| من دعانا؟ ومن نادى؟ أصحنا | وانظرنا، حتى حرقنا انتظاراً (٢) |

والشكل الثالث: شعر مستحدث هُدى إليه البردوني لملكاته الخاصة المبدعة، التى وهبها بديلاً عن العمى، فآثر العمى هنا إبداعى، نور خفى يستضىء به الشاعر فى رسم صورته وتلوينها وتمييز لمساتها، مما يشبت تفرد وأصالته الفنية فى مجال التصوير، والحق أن ارتقاءه بالشعر إلى قمة الخصوصية والتفرد، يترفع عن كونه مجرد بديل عن العمى؛ لأن الشعر هنا طاقات فنية توالدت

(١) «أمى، من أرض بلقيس».

(٢) ديوانه: مدينة الغد .

من طاقاته العقلية والنفسية والعاطفية، وكما يمكن لشاعر مبصر أن يجسد حياة ضرير، فإن الفنان الضرير أوتى من الملكات الإلهية ما يميزه عن المبصرين في تصوير حياتهم، فهو يمتزج بالحياة من طرف لا يدركه غيره، ومهما كانت إمكانات اللغة وسعة موروثها الضخم من التصوير في الشعر والنثر^(١)، فإن اللغة تفتقد إلى الحاسة النفسية التي تبتعث اللغة وإمكاناتها من جديد، ولو كانت إمكانات اللغة وحدها قادرة على وهب مهارة التصوير وخلق صور معقدة بصرية ومعنوية، فإن المبصرين أولى، ولكان معظم المثقفين شعراء، وجدير بالبحث أن يثبت أصالة الفن الشعري عند البردوني، وتفرد في هذه الأنماط من الصور، والتي عرض لها البحث في الفصل الخاص بالصورة، وهذه إشارة سريعة إلى أنماط تصويرية مستحدثة:

أ- الصورة الصوتية : وفيها يكثف الشاعر المعجم الصوتي بدرجاته المتفاوتة باقتدار عفوي، يوحى بأبعاد الشخصية، ويلمس الملامح النفسية الغائرة فيها، كتصوير الملك في حالة خوف وغضب ووهم، في قصيدته «مأساة حارس الملك ١٩٧٦ م»، حيث تقوم درجات الصوت بنقل الحوار النفسي الذي يبرز خوفه من ثورة الشعب :

| | |
|-------------------------------|----------------------------------|
| هاجسٌ في صدر مولانا، أتتْ | مَنْ تَخَوَّفْتُ، أكانتْ ممكّنه؟ |
| آخرُ الهمس، سكوت أو لظى | أول العزف المدوّى دندنه |
| الجهات الأربعُ احمرّت، عَوّتْ | السماء الآن صارت مدخنه (٢) |

فالهمس والسكوت واللظى والعزف والدندنة والمدوى والعواء، كلها من معطيات الصوت وينظم الشاعر بينها، فالبيت الثاني "طباق صوتي، بين الهمس واللظى، والمدوى والدندنة، والسكوت والعزف، وهي طبقة صوتية تفكيرية، مهدت لصوت طبيعي صارخ هو «عوت» في البيت الأخير، حسب منطق النفس، فالملك بعد تفكير تخيل الثورة «تعوى كالذئب الجائعة».

وما أثقل الليل عليه، ومع ذلك يسترحمه، طيوفه كسعال الأطفال وزحف الفئران، وكلاهما صوتان يمتزجان، فيستدران الشفقة والكآبة والرغبة في آن معاً، والليل مفتوح عليه للأبد، مرهف الحسن والصوت كحد السيف :

(١) د. حامد الهوال: مقالة في «مجلة اللغة العربية»، مايو ١٩٨٥ م، العدد الأول معهد التربية للمعلمين، الكويت.

(٢) ديوانه: وجوه دخانية في مرايا الليل.

تَسْعُلُ الأشياءُ كالأطفال، كالفيضان تزحف
وهو كالشُّبَّاك ساه وكحدُّ السيف مُرَهَفٌ ^(١)

وشعر "البردوني" يكثر فيه هذا النوع من الصور، وأشير إلى ذلك باستفاضة في فصل الصورة.

ب - الصورة العنصرية : حيث يستخدم الشاعر أجزاء الإنسان أطرافاً في الصورة؛ ليرسم لوحات سريالية عميقة، غالباً ما تصور مادية الإنسان المعاصر، وهوانه على الحياة، وضياع ذاته في دهاليز الحكومات الفاسدة، كقوله:

كان رأسي في يدي مثل اللفافه وأنا أمشي كباعات الصحافه
بين رجلي وطريقي جثثتي بين كفي وفمي عنف المسافه ^(٢)
وكقوله:

بي يرفلون ليححفروا يدي في فخذي لحدي
من جلدي الخششي أخرج، تدخل الأزمان جلدي ^(٣)
وكقوله:

أغوص من ظهري إلى وجهي، أذوب في فمي ^(٤)
وكقوله:

فأفر من فخدي إلى فخدي ومن عرق إلى عرق أجري خيالي ^(٥)

وهذا النوع من التصوير أيضاً قد أشير إليه في الفصل الخاص بالصورة، وهو لا شك إبداعات غنية بالجديد المعجب في الشعر المعاصر، تعتبر فتحاً فنياً لميلاد أنماط تصويرية حديثة، لم يطرقها الشعراء قبل البردوني.

ج - الصورة الاستعارية المجردة : حيث يجسد ويجسم المجردات ويشخص الحركة في ركام أطراف الصورة الحسية؛ ليرتقى بهذا المزيج الحسي المعنوي إلى التجريد المنظم، ويتضح من هذا النمط التصويري مدى تأثير "البردوني" بالمدارس الشعرية الحديثة التي انبثقت عن الرومانسية،

(١) «طيف ليلي ١٩٧٦ م، وجوه دخانية ..».

(٢) «بين الرجل والطريق ١٩٧٥ م، وجوه دخانية في مرايا الليل».

(٣) «صياد البروق ١٩٧٦ وجوه دخانية في مرايا الليل».

(٤) «لعابر غير مسبوق ١٩٧٧ م، زمان بلا نوعية».

(٥) «ليلة فارس الغبار، وجوه دخانية ..».

كالرمزية والسريالية، وتأثره بالتصوير فى الشعر الحر، والأجدر بالملاحظة، أن لغة هذا النمط التصويرى يخضعها الشاعر لمداركه ولمسه، يشكلها فى أبعاده النفسية الخاصة، ويولدها ملتحة باللون والضوء والحركة؛ لتأخذ دلالة أخرى مفاجئة، هى الأقرب فى صورتها من عالم التجريد الذى يعتمل بعمق فى خيال الشاعر، ولغة الشاعر هنا تعتمد على المصادر والمعانى، التى اخترق بها حاجز التفكير إلى إحداث هزة نفسية عميقة ومفاجئة فى شعور المتلقى، ومن هذه الأمثلة استخدامه لهذه المصادر والكلمات ذات الدلالة المعنوية : اللمح - الالتفات - الاجتماعى - الشتات، وكلها مضافة إلى ياء المتكلم :

| | |
|---------------------------|--------------------------------------|
| كل هذا الركـام جلد عظامى | فإلى أين من يديه انفلاتى؟ |
| يحترسى من رماد عينيه لمحي | يرتدى ظل ركبتيه التفاتى |
| تحت سكينه تناءى اجتماعى | وإلى شذقه تلاقى شتاتى ^(١) |

ويقول :

| | |
|----------------------|------------------------------------|
| سفلتَ جمجمتى بخاصرتى | وركمت تطويلى بمتسعى ^(٢) |
|----------------------|------------------------------------|

ويقول :

| | |
|-----------------------|----------------------------------|
| هنا أرقم الصـدى | وأنمحي كالخربشه |
| وكـالصلاة أرتقى | وأرغمى كالدروشه |
| حـقبية تطبخى | قضية مشوشه |
| أمسية كهفية | صبوحة مغبشه |
| بيناً، كناباً، شارعاً | مقهى، حكايا مدهشه ^(٣) |

فهذه الصور أقرب إلى عالم عبثى مجرد ، تستثير أشتاتاً من المشاعر الغامضة ، وإن كانت وسائل تشكيلها الحركة والتجسيد والتجسيم والتشخيص ، فإن التجريد هو التصور الذى يسبح فيه خيال المتلقى ، حين يدلف إلى عالم هذا النوع من الصور .

(١) السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٤م، السفر إلى الأيام الخضر،

(٢) «بين الجدار وجدار ١٩٧٧م، وجوه دخانية فى عرايا الليل».

(٣) «طقوس الحرف ١٩٧٣م، السفر إلى الأيام الخضر».

خامساً : مراحل الشعرية:

إن التزام "البردوني" ببناء القصيدة التراثي عن قناعة فنية وقدرة خلاقة، ساهم في تشكيل مراحل الشعرية وتأصيلها، فالتزامه قد صاحبه خلال رحلته التي استشف فيها خلاصة إبداعات المذاهب الأدبية المختلفة، وتأثره بمذهب دون آخر لم يتولد من فراغ، بل من ضرورة فنية ملحة، كرهبته في تطوير شعره العمودي؛ ليحتل مكانة بارزة في صدارة الشعر العربي المعاصر، بعد سيل المحاولات الجادة التي أرادت أن تنأى به عن ميدان الحداثة، ومفهوم "البردوني" للحداثة ينبع من إيمانه العميق بقدرة البناء التراثي على استقطاب المذاهب الشعرية والتفاعل معها تأثيراً وتأثيراً؛ لاستمرار قدرة الموسيقى التراثية وفاعليتها وتأثيرها في وجدان القارئ العربي، فما زالت نغماتها فطرة عفوية آسرة، توهب لناشئة الشعر ومريديه، وهو بذلك، لم يختلف مفهومه للشعر التراثي عن مفهوم النقد العالمي المعاصر، «الكلاسيكية الحديثة» - كما يقول «إليوت» تعنى إرساء التقاليد الأدبية التي تساعد الموهبة الأدبية الفردية على الانطلاق بأسلوب منظم ومنهج علمي، بحيث يركز الأديب والشاعر على خلفية عريضة من التقاليد، وبذلك يقيم عمله على أساس صلب»^(١) ومن دوافع تأثره ببعض المذاهب مجتمعة، أن اليمن من ثلاثينات هذا القرن حتى الثمانينات، مرت بأحداث جلية، كان لها آثار عميقة في تفكيره، فطوح بشعره يبتعث فيه الجديد من رصيد الإنسانية الفكرى والشعرى والحضارى، بحثاً عن الصدق المرجو المتألف مع ذاته الطموح وطموحات اليمنيين، وإن جوهر الأدب واحد مهما اختلفت مذاهبه، «فهو تجسيد للكيان الروحي للإنسان وبلورة له، بحيث يمكنه من التعرف على ذاته بطريقة صحيحة وأسلوب موضوعي، بعيداً عن ذاته الضيقة، وانطلاقاً إلى آفاق الفن الرحبة، وهذا التعدد في المذاهب الأدبية، يؤكد الثراء الخصب الذي يشكل طبيعة الأدب، ولعل هذا التعدد يرجع إلى موقف الأديب من عصره، يتشكل طبقاً للمناخ الحضارى والثقافى والفكرى لمجتمعه خاصة، وعالمه المعاصر عامة»^(٢).

ومما سبق، يتبين أن "البردوني" لم يخضع أسير مدرسة أدبية واحدة، فقد أضفت عليه تقاليده

(١) د. نبيل راغب: المذاهب الأدبية، من الكلاسيكية إلى العبية، ص ١١، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة.

(٢) نفسه: ص ٧.

التراثية أصالة وجمالاً، فكان كالفراشة الهائلة في رحيق الزهور، ولقدرته على المزج والإبداع، لم تقيده حدود المدارس الأدبية التي يضعها النقاد؛ «فالكاتب المبدع يخلق مذهبه دائماً»^(١)، ومذهب "البردونى" أن يمزج ابتداعات تلك المدارس في ديوان واحد بل في قصيدة واحدة، وكثير من قصائده جاءت ترفل في طيوف مدرستين أو أكثر، كقصيدته «كانت وكان ١٩٦٥م» فلقد تعانقت فيها المدارس الشعرية: الكلاسيكية والرومانسية والسريالية، وأضفى عليها من إبداعاته المتفردة ما أبرز فيها من ملامح فنية ولمسات مرهفة لم تكونا لتلك المدارس من قبل، كاستخدامه موسيقى التراث في وزن البحر البسيط بروى الفاء المضمومة، ليلتحم الهمس بالإطلاق، كما استخدم التصريع في صدر القصيدة، لتلتحم هذه العناصر التراثية بأسلوب القص الحديث، وتبرز اللغة تراثية في البدء، تفيض في أسلوب حديث، تعتمل فيه دقات الحداثة والتراث معاً، وهذه القوة البنائية، تناسب قوة دفع الذكريات في خاطر الشاعر، وتنبت عن طاقة عاطفية مفكرة بوسعها أن تواجه أزمته النفسية :

| | |
|--------------------------------|--|
| كانت له، حيث لا ظل ولا سَعَفُ | من النخيل الحوالى، ناهد نصُ |
| وكان أرغدُ نصفِها، الذى ابتدأت | أو انمحي من صباها، الياء والألف |
| أغرى، وأفتن مافى بعض فتتها | طفولة، وامتلأ ثم هيف |
| كانت له بعض عام، لا يمت إلى | ماضٍ، ولا امتد من إخصابه خلف |
| ولتى، ولا خبرٌ يهدى إليه، وفي | حقائب الريح، من أخباره تُحف ^(٢) |

وأزمته النفسية هنا، تتضح خلال هذا المقطع الرومانسى القصصى، تصور في إطار العاطفة علاقة الحب من طرف واحد، وصلف المرأة ومدى تأثيرها في انحراف فكر من يتعلق بها عندما لا تحب، وإصرارها على إذلاله، لتدغدغ فيه الشاعر إرضاء لنشوة نفسية شاذة، والوصف الكلاسيكى الذى سبق، يناقض الفكرة، ولكنه يتلاءم وجموده إزاء مشاعر تلك المرأة، كما يناقض هذا الوصف القصيدة بعد ذلك، فإنها عالم رومانسى رحيب، مفعم بالحزن والألم من خلال السرد القصصى والحوار، إن الصور سرعان ما تقفز إلى خيال القارئ بحركتها ولونها وضوئها:

(١) د. شكرى محمد عياد: الأدب في عالم متغير، ص ١٦٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١م.

(٢) «كانت وكان ١٩٦٥م، مدينة الغد».

من ذا تريد؟ وتسترخى عبارتها
وخانه الريق، فاستحلت تلعمشه
فنغمت ضحكة كسلى، طفولتها
فمد كفا خجولاً، وانحنى، فرنا
وكان يرنو، وجوع الأربعين على
فياكل الأحرف الكسلى ويرتشف
واخضر فى شفتيها العذر والأسف
جدلى، على الرقة المغناج تنقصف
من وجهها الموعد المجهول والصلف
ذبول خدي، يستجدى ويرتجف^(١)

ومن هذه الإشراق الرومانسية فى التصوير، ينتقل إلى عالم آخر من الصور، إنه يصور حالة من الترهل الذهنى والجسدى للمحب، وهى أقرب ما تكون إلى الهيستيرية الفكرية، فينهل من السريالية عناصر التشويه والمفجأة، ويهيم خلف المدارك المحسوسة، ليرصد أغوار النفس فى اللاوعى، وتغلغل الشاعر المختلطة فيها، بين الخجل والندم والحزن:

وخلفها، اقتاده وعد السراب إلى
حتى احتستها شفاه الباب، لا أحد
وظن وارتاب، حتى اشم قصته
وعاد من حيث لا يدري، على طرق
فاعتاد ذكره بيت مسه فمها
بيت نضيج الصبا، جدرانه الشف
يومى إليه، ولا قلب له يجف
كلب هناك، وثور كان يعتلف
من الدهول إلى المجهول ينقذف
فى دربها، وبظل الدار يلتحف

وطبقاً للمفهوم السابق لأبعاد المراحل الشعرية عند البردوني، فإن الكلاسية قد لازمته خلال مراحل الثلاث بدرجات متفاوتة:

أ- المرحلة الرومانسية: من سنة ١٩٦١م وما قبلها حتى سنة ١٩٦٧م. وقصائد هذه المرحلة ضمها ديوانه الأولان: «من أرض بلقيس ١٩٦١م» و«فى طريق الفجر ١٩٦٧م»، وهما أكبر دواوينه من حيث عدد القصائد، ومن حيث طولها، وهى خليط من الأحلام الرومانسية التى تنشده استقرار النفس فى عالمها المثالى المستحيل، فتعلو نبرات الألم والشكوى. ويفتقد الشاعر الحبيبة والأليف، فيغيب فى غيابات الحزن والعزلة، يجتر الذكريات المؤرقة، ويحاول المشاركة فى علاج أمراض الإنسان العاطفية، كالخيانة وتشهى المرأة لجسدها، وتتسم عناوين القصائد بصفات تلك المرحلة «نار وقلب، هائم، عروس الحزن، أثيم الهوى، وهكذا قالت، حين يشقى الناس، بعد

(١) نفسها.

الحب، فلسفة الجراح ، وغيرها كثير، وفي تلك المرحلة يتلمس الشاعر ذاته الشاعر ويتقرب إليها، ويؤانس روحه الشاعرة في عزلتها الخفية، ليستجمع ذاته في رحاب الفن « فلسفة الفن، الشاعر، أنا والشعر، روح شاعر، محنة الفن، راهب الفن، مع الحياة، من أغنى، شعري، أنا الغريب.. »

كما تبرز الكلاسية في هذه المرحلة في قصائد كثيرة مثل «من أرض بلقيس، يقظة الصحراء، عودة القائد، البعث العربي، فجر النبوة، ميلاد الربيع» وهي قصائد في المدح والمناسبات، وغيرها أيضاً كثير، كما تبرز الكلاسية أيضاً في استخدام المعارضات الشعرية، كمعارضته «المتنبى» في قصيدة شاعر الكأس والرشيده و يبدأ الحس الوطني في الظهور خلال هذه المرحلة، وإن أهمية المرحلة الأولى في شعره تأخذ في الازدياد عبر المراحل التالية، لأنها مشهد ميلاده الفكري والفني والفلسفي، والمنبع الأول الذي يمكن مقارنته بمسيرة الشاعر فيما بعد، فعلى حين تزخر هذه المرحلة «بالنزعة الذاتية المفرطة، والتوهج الحسي الوطني، واليسير من «النزعة الغنائية» فإن المرحلتين التاليتين تكادان تخلوان من النزعات الثلاث؛ لدخول اليمن في أطوار جديدة أخذت بناصية «البردوني» وشعره.

ب - المرحلة الثانية : الواقعية: وقد امتدت من سنة ١٩٦٨م إلى سنة ١٩٧٤ عبر ثلاثة دواوين: «مدينة الغد ١٩٧٠، لعيني أم بلقيس ١٩٧٣، السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٤» وتولدت هذه المرحلة نتيجة التحول غير المتوقع في الحكومة اليمنية والمجتمع اليمني، فقد تأمرت قوى داخلية رجعية وخارجية استعمارية وعربية على ميلاد حرية اليمن واستقلاله الفكري الحضاري، وحينما نهض الشاعر يستنقذ بلاده، اكتشف أن العالم العربي كله في قبضة استعمارية واحدة، تحصد فيه طاقاته، فانصبت قصائده تصور الواقع وقضاياه المختلفة، وتنتقد بقوة ولين، وترسم من خلال المعالجة الفنية الإنسانية منهجاً مثالياً يستجمع الفكر العربي، فالواقعية هنا توحى بالنقيض المثالي الذي يدندن حوله الشاعر، كما برزت نزعاته العفوية والعميقة في المعالجة بالرمز، وتفجير أمراض المجتمع الشائكة بالسريالية، باعتبارها معادلاً فنياً للواقع المادي المشوه، وذلك لتنقية الذهن العربي واليمن خاصة، ومحاولة تعميق وتجذير القضايا التي يعتبرها عامة شعبه مؤقتة أو ضرورية، كقضايا الاغتراب عن الوطن، وزواج اليمنية من أثرياء الخليج، والطبقية الاجتماعية، والانتهازية والخيانة الوطنية الممثلة في أبسط العلاقات كالرشوة، ويضبط بقوة على قضية الغربة والاغتراب، فشكنا قصائد ديوانه «لعيني أم بلقيس» تناولتها، ويربط الاغتراب بخراب اليمن حضارياً وسياسياً منذ عهد الملكة «بلقيس» التي هاجرت إلى فلسطين إنابة للتوحيد والنبوة إلى الآن، حيث تهاجر جموع

إلى دول الخليج، فهو ينير للإنسان اليمنى فكره ومنهاج حياته، ويغرس فيه الوطنية اليمنية، فكل دولة قد أحاطت شعبها بسياسات وطنية، واليمن ما زال بضرب بأصوله العريقة المتشعبة في عموم القومية والإسلام، وهو ما يرفضه منطق العالم الحديث، فالواقعية في هذه المرحلة تتألف حيناً مع المثالية، وحيناً مع الإنسانية التاريخية، وتعتبر قصيدته «أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م» أقوى قصائده في هذه المرحلة، إذ إنها تضم ملامح هذه المرحلة بعمق وقوة، كما أنها محاكاة كلاسية للشعر التراثي، باعتبارها معارضة لقصيدة «أبي تمام» في فتح «عمورية»

وفي هذه المرحلة يبلغ «البردوني» قمة نضوجه الفني، ويخترق آفاق الشعر بتفرده وخصوصيته، ويبني صرح التجديد الشعري داخل البناء التراثي، في اللغة والأسلوب والموسيقى والصورة، وتتحوّل نزعاته الذاتية المفرطة، والوطنية المتوجهة، والغنائية العذبة، إلى مزيج راسخ في أعماق وطنه يمتد فكرياً ودمياً؛ لتوطين الإنسان اليمنى، وتحويله إلى نسيج في ثوب الفكر والوطنية المخلصة، ولتحقيق هذا الانتماء القوي سلك منهجين: الأول: إقامة وحدة نفسية عميقة بين الإنسان اليمنى وأرضه، فشرع في ذكر أسماء الشخوص والقرى والمدن والجبال والحقول والثمار، وغيرها من مكونات الوطن، إن الإنسان هو روح الأرض وحبّه، وهو ذاته الأرض والعير:

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| وكنيسسان انطلقنا في الدُّرا | نسفح الطَّيب يميناً وشمال |
| نبتنى لليمن المنشود من | سُهدنا جرّاً، وندعو: نعال |
| واتَّقَدنا في حشا الأرض هوى | وتَحَوَّلنا حَقَّسولاً وتلال |
| مشمشاً، بُنّاً، وروداً، وندي | وربيعاً، ومصيفاً، وغلال |
| نحن هذى الأرضُ، فيها نلتظي | وهي فينا عنفوان واقنتال |
| من روابي لحمننا هذى الربى | من ربي أعظمنا هذى الجبال (١) |

والمنهج الثاني: تأصيل الفكر الوطني الإنساني بجذور التاريخ، فأبدع قصائد ملحمية تاريخية، تتناول اليمن وأحداثها الكبار من زمن «حضارة سبا» حتى الآن، وهي من مطولاته الشعرية، حيث بلغت قصيدته «حكاية سنين ١٩٦٥م، من ديوان: مدينة الغد» مائتين وستة وتسعين بيتاً على مجزوء الكامل المرفل، وبلغت قصيدته «ورقة من التاريخ، مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣م . من ديوانه السفر إلى الأيام الخضر» ثمانية وتسعين بيتاً . وإلى جانب هذا المنهج عالج كثيراً من القضايا

(١) «أحزان وإصرار ١٩٧٣م، السفر إلى الأيام الخضر»

السياسية والاجتماعية والفكرية، التي تساعد اليمنى الإنسان على تجاوز آلامه المستمرة بعد شعور الإخفاق الذى دب بعد فشل الثورة فى تحقيق مطالب الشعب اليمنى، وكان أسلوبا القص والحوار أدواته الفنية خلال هذه المعالجة.

جـ- المرحلة الثالثة : الرمزية : وبدأيتها من سنة ١٩٧٥م حتى سنة ١٩٨٣، وتجلت فى دواوين ثلاثة: "وجوه دخانية فى مرايا الليل ١٩٧٧م" و"زمان بلا نوعية ١٩٧٩م" و"ترجمة رملية لأعراس الغبار ١٩٨٣م"، ولقد تولدت الرمزية نتيجة الأحزان والإرهاقات التى هزت كيان الشاعر وضعضته، من الصمت اليمنى والسلبية فى مواجهة الحديد المخيف، الغزو الحديث بوسائله الخفية يطحن اليمن بشراً وفكراً، وأحس "البردونى" بضياح صوته فى غوغائية المادية التى اعترت الحياة، وأسماء الدواوين توحى بمعانى الرمزية الغامضة المواجهة للتردى المادى، إن اللغة التقريرية فى المرحلتين السابقتين تعجز عن إثارة العواطف والإحساسات الراكدة داخله، وتعجز عن استحصار تجربته الشعورية^(١) التى تبلورت فى هذه المرحلة، ومن ثم لجأ إلى الرمز باعتباره «المقابل اللفظى للتجربة الإنسانية المعاشة، فهو يتميز بالقوة والحياة والتدفق وتعدد الأبعاد والجوانب^(٢)؛ لأنه يشير هالة من الإحساسات والمشاعر المختلطة التى يمكنها أن نهز العقل وتستثير فيه أنماطاً من الحرية، وذلك لأن الرمز يحرر الوجدان من جمود التبعية وتحجر الشاعر، ويضع للذات مهرباً منها، ويتيح برهة ذهنية قد يتغير سلوك الإنسان بعدها.

فى هذه المرحلة موجات متلاطمة من القصائد الرمزية التى تأخذ اتجاهات ثلاثة :

الأول : ابتعاث الحياة فى الجوامد بالتشخيص، بديلاً عن الإنسان فى المرحلتين السابقتين، لتكون رموزاً فى صور الشاعر المكثفة، مما يوحى بانكباب الشاعر على ذاته حزناً بعد تجربته المريرة مع الإنسان والمجتمع، والرموز الجامدة فى صورها التى تستلهم الرسم السريالى، تستثير فى المتلقى معانى المادية التى شوهت المثل الإنسانية، فالقصائد مفعمة بالجدران والأسقف والكوى والحجارة والغرف والأرصفة والسكاكين والغبار والضباب، وغيرها من الجوامد، يقول فى قصيدته "فى الغرفة الصرعى ١٩٧٥م من ديوانه: وجوه دخانية ..":

(١) د.نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنصرية، ص ٨٨، مكتبة مصر بالقاهرة.

(٢) نفسه : ص ٨٨.

شيء بعيني جدار الحزن يلتصق
يريد يصرخ، يُنبى عن مفاجأة
يغوص، يبحث في عينيه عن فمه
عما يفتش؟ لا يدري، يضع هنا
يومي إلى السقف، تسترخي أنامله
من أين يا باب يأتي الرعب؟ تلمحه؟
الصمت يسقط، كالأحجار باردة
تُصغى إلى بعضها الجدران واجفه

يهم، يُخبر عن شيء، ويمتنع
لكنه قبل بدء الصوت ينقطع
تغوص عيناه فيه يقتفى، يدع
يقوم يبحث عنه، وهو مضطجع
تمتد كالودود، كالأجراس تنزع
من أي زاوية، يعشوشب الوجع؟
على الزوايا، ولا يشعرون ما يقع
تن، تمر كالقتلى وتمتقع

كما يجسم المجردات أيضاً، كالحزن والكآبة والأمسية، وتزخر دواوين هذه المرحلة بالتشخيص والتجريد وتراسل الحواس والغموض، وهى من سمات الحداثة والمعاصرة فى الشعر، وقصيدته «أمسية حجريه ١٩٧٥م من ديوانه: وجوه دخانية . . تمثل تلك السمات، كما تؤكد استخدامه المثير للجوامد فى تكوين الصورة، إلى جانب كثير من القصائد الأخرى مثل: "وجوه دخانية.. ١٩٧٥" والتاريخ السرى للجدار العتيق ١٩٧٦ " والضباب وشمس هذا الزمان ١٩٧٦"، وخلال هذا الاتجاه الرمزي التشخيصى التجريدى قد يصل به غضبه العارم مرحلة نفسية تفسد الرمز؛ ليتحول إلى مجموعة من الصور الحسية التى تثير الاشمئزاز والغضب أيضاً، رغم أنها لا تنصب على أشخاص محددين، ولكنها أسلوب التفات يكاد يقترب من العبثية والتى ستتضح فى اتجاهيه الآخرين، ففي ثورته على سلبية مواجهة الغزو الحديث، يثير حالة حادة من الاشمئزاز والغضب من خلال مجموعة صور لا تحدها وحدة سوى وحدته النفسية، يقول فى قصيدته «التاريخ السرى للجدار العتيق ١٩٧٦، من ديوانه: وجوه دخانية .

حواقر المحتل فى شاربى
لأننى جَزَأُهُ، نصِفُهُ
وها هنا ينهى، يرى وجهه
غنى «اليزا»، «جوليان» اخلعى
يود لو ما بين فخذه فى
جريدة، أخبأها عن حصي
رواية، أبطالها . عوسج

لكننى أشبعتُ منه الدمار
سيفى، ونصفٌ داخلى مستشار
من منكبيه، فى مرايا الفخار
عباءتى، ساقى، أدرها، أدار
إحدى يديه، خاتماً أو سوار
ينمو، وعن «ديك» نعش حمار
بمشى، وأطيارٌ نبيع المحار

والاتجاه الثانى من هذه المرحلة : يجرى أعضاء جسمه أطرافاً فى صورته الشعرية، ليوحى بمدى التفتت فى أوصال ذاته ومجتمعه وعالمه، والحرقة الى سيطرت عليه نتيجة ضياع وجهة الإنسان المعاصر، وقصائد عديدة تحمل هذا الاتجاه، "بين الرجل والطريق ١٩٧٥م" و "بعد سقوط المكياج" و "فكريات رصيف متجول ١٩٧٧م" و "وللقائلة حبا ١٩٧٧"، يقول فى قصيدته "بعد سقوط المكياج":

غيرَ رأسى .. أعطنى رأس «جمل» غير قلبى .. أعطنى قلب «حمل»
رُدْنى ما شئت، ثوراً، نعجةً كى أسمىك .. يمانياً بطل

وقصائد أخرى مثل: "صياد البروق" ١٩٧٦ و "سندباد يمنى" ١٩٧٥ و "ليلة فارس الغبار" و "زمان بلا نوعية" ١٩٧٩ و "لعابر غير مسبوق" ١٩٧٧ و "بين الجدار وجدار" ١٩٧٧م .

والاتجاه الثالث يمزج فيه الشاعر إحساسين متناقضين؛ ليخرج بالإنسان اليمنى، من أزمته، إنه يوحى بإرهاقه وتفانيه معاً، فصوته ضائع لأنه فى «غبار»، فالسلبية غبار الشعوب وهلاكها، والإحساس الثانى، افتخاره بنماذج حية مثالية فى ضمير الإنسان اليمنى، وبين شعوره باليأس من الشعب والافتخار بنماذج منه، يتولد الرمز الذى يشير عوامل دافعة إلى التجاوب الفكرى المنظم لإقالة الوطن من عشرته، فالبردونى يرتقى بشعبه بكل وسيلة ليحبر مخاطر التردى المادى، ليواجه بالروح والأصالة الغزو الخفى الحديث، فهناك قصائد كثيرة توحى بالسأم والضيق لسلبية الشعب إزاء دعواته المستنيرة "زامر القفر العامر" ١٩٧٦م و "الأخضر المغمور" ١٩٧٦م و "مغنى تحت السكاكين" ١٩٧٥م و "ليلة فارس الغبار" و "الجدران الهاربة" ١٩٧٨م و "غير كل هذا" ١٩٨٣م، وغيرها كثير، وهناك مجموعة من القصائد التى تستشف الفخار وتعالى من شأن التضحية فى سبيل الوطن، والشاعر هنا كأنه يناجى نفسه بعيداً عن المباشرة والخطابية، مثل قصيدته "مأساة حارس الملك" ١٩٧٦ حيث يؤكد فى حوار مسرحى مكثف أن الصلة مقطوعة بين الحكومات المريضة وجيوشها، وأن الجيوش والشعوب أقرب إلى العدل والخير منها إلى الظلم والشر، وقصيدته "الأتون من الأزمة" ١٩٧٤م تعد رمزية المفزى والإيحاء، باعتبار ما تثيره من مشاعر مختلطة من الرعب والضحك والاستهزاء والترقب، إنها أشبه بالهذيان السريالى غير المعقد، لسهولة اللغة والأسلوب مع مفاجأة التصوير:

| | |
|-----------------------------|------------------------------------|
| قرروا الليلة أن يتَجسروا | بالعشَايا الصُّفْرِ، بالصبح الحزين |
| فافتحوا أبوابكم .. واختزنوا | من شعاع الشمس ما يكفى سنين |
| وقَّعُوا مشروعَ تقنين الهوى | بالبطاقات، لكل العاشقين |
| قرروا بيعَ الأمانى والرؤى | فى القناني، رفعوا سعر الحنين |
| فتحوا بنكين للنوم، بنوا | مصنعاً يطبخ جوع الكادحين |
| بدأوا تجفيف شطآن الأسى | كى يبيعوها، كأكياس الطحين |

فالقصيدة صرخة راکدة، ترمز إلى غضب بركانى يعتمل فى صدر الشاعر ضيقاً ورهبة من المجهول، إلا أن هذه النبوة لا تشكل انجهاً خلال هذه المرحلة المتأنية فكراً من عمر الشاعر، فهو يفخر بنماذج لعلها تؤثر فى شعبه بكل وسيلة، يقول فى قصيدته "الصاعدون من دماهم" ١٩٧٨، من ديوانه: "زمان بلا نوعية":

| | |
|---------------------------|----------------------------|
| لأنهم من دمهم أبحروا | كالصبح، من توريدهم أسفروا |
| تكسروا ذات خريف هنا | والآن من أشلائهم أزفروا |
| تجمروا فى ذكريات الحصى | ومن حنين التربة اخضو ضفروا |
| ناموا شظايا أنجم فى الشرى | وقبل إسحار الدجى أسفروا |
| مؤقتاً غابوا، لكى يبزغوا | كى يشمسوا، من بعدما أقمروا |
| عادوا إلى أعراقهم، أورقوا | منها، ومن أشجارهم أثمروا |

ويتضح من الأبيات استقرار الكلاسيكية فى تصويره وبنائه الفنى، والكلاسيكية لم تفارقه خلال مراحلها كلها، تلك المراحل التى تدافعت خلالها المذاهب الأدبية صوراً وأبنية داخلية، استعان بها "البردونى" على التقليد، ليخرج بشعره العمودى إلى آفاق عالمية، تشهد بتفرده وخصوصيته فى مجال الإبداع الشعرى المتطور الحى داخل البناء التراثى.



الفصل الثاني

الأسلوب

تعدد المناهج والاتجاهات فى تناول الأسلوب الشعرى ومعالجته الفنية، كالمناهج التجريبى والوصفى والتحليلى والنفسى واللغوى والإحصائى، وغيرها من الاتجاهات الحديثة، التى اتخذت مما سبق ركيزة أسلوبية تنطلق منها لآفاق أرحب فى البحث الأسلوبى، تتفق والتقدم العلمى المدهل، الذى ألقى بضوئه على الدراسات الأدبية، ويظل النص الأدبى الشعرى - فى مجال الشعر - هو محور التناول والمعالجة؛ لأنه خلاصة التكوين الفكرى والعاطفى للشاعر، وميلاد تميز وعيه فى الاختيار والمعالجة والمزج المبدع بين العناصر المألوفة، كاللغة والأسلوب والموسيقى والتصوير؛ ليشيد بناءه الفنى فى عالم التفرد والخصوصية.

ويأخذ الأسلوب الشعرى فى مجال الدراسات الحديثة مكانة سامية؛ لأن الأسلوب هو الشاعر، وهو «المصطلح الذى ندعو به أعلى مرحلة وصلها الفن، أو يمكن أن يصلها، والأسلوب بهذا المعنى مطابق للفن العظيم، أى أنه مفهوم نقدى، ومعيار تقويمى»^(١)، يترقى به الشاعر، ليدرك وظيفته الفنية والإنسانية، التى "تتجاوز اللغة والأسلوب إلى الاتساق والتناسق فى العمل الفنى، إلى علاقاته بالواقع، إلى نفاذ نظره فى معنى ذلك الواقع، ومن ثم، إلى مغزاه الاجتماعى، ثم الإنسان؛ لأنه يقوم على أعمق أسس المعرفة، على جوهر الأشياء، بقدر ما تتاح لنا معرفة ذلك الجوهر، بواسطة الأشكال المرئية المحسوسة"^(٢)، المتمثلة فى الكلمة، وعلاقتها بالكلمة داخل التركيب الذى أخذ صفة حلولية من إرادة الشاعر، بعد عملية الاختيار والتنسيق فى ضوء الوعى الفنى.

والأسلوب يزواج بين الخصائص الفنية للشاعر، والخصائص الفنية لعصره، "لوقوعه تحت تأثير الحساسية الخاصة بلغته أو بعصره، ومن خلال ذلك، تظهر مشاركة الشاعر فى تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة بهذه اللغة، دون أن تنفى وجود الخواص الفردية التى تولد إحساساً متجدداً باللغة، تبعاً لاختيار المفردات والمادة النحوية، وتنظيم الكلمات، والحركة الموسيقية فى الجملة"^(٣).

(١) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ص ٤٤، عالم المعرفة، العدد ١١٠، الكويت.

(٢) نفسه: ص ٤٤.

(٣) د. محمد عبد المطلب: بين البلاغة والأسلوبية، ص ١٤٩، مكتبة الحرية، جامعة عين شمس.

فالأسلوب إذن، اختيار واع لمفردات اللغة وأبعادها، وأثر ملموس لتخلق المجردات فى العاطفة والخيال، ومسبر فنى للبحث عن علاقة الشاعر الفنان بترائه، ومجتمعه وفنه ولغته المتراكمة فى تحفز للميلاد المنظم. " فضغط الرصيد المعجمى على المتكلم أو الشاعر، يتناسب عكسياً مع تقدمه فى سلسلة الكلام، ومعنى ذلك، أن هذا الرصيد يتزاحم بأفعاله وأسمائه وحروفه على لسان المتكلم عندما يهم بالكلام، فإذا انطلقت الجملة على لسانه، وبدأها بفعل مثلاً، انسحبت كل الأفعال من الضغط، وبقيت الأسماء والحروف، وهكذا، كلما تقدمت سلسلة الكلام، خف الضغط" (١)، فالفعل هنا، موضع دراسة أسلوبية؛ لأنه جاء امتداداً لعملية إبداع ذهنى مكثفة، تتصل بالهدف منها، وسبب اختيار هذه الوسيلة دون غيرها، هنا تتحقق العلاقة الجدلية بين الهدف والمنهج فى البحث الأسلوبى؛ "لأن الهدف الأساسى من البحث هو النص لا المؤلف، ويجب أن يتركز على التأثيرات الأدبية فى اللغة والوسائل الإيحائية التعبيرية، التى استعان بها الشاعر لتحقيق قدرة الكلمة ونفاذها" (٢).

وقد اعتمد البحث فى تناوله أسلوب الشعر عند البردوني، على المنهج الوصفى التحليلى؛ لمزجه بين الموضوعية العلمية، ورصد القيم الجمالية، واستبطان العاطفة، إيماناً بأن الشعر عالم الشاعر "يقيم فيه المودة التى افتقدها فى عالم الواقع، فيجعل كل كلمة بإزاء صديقتها، ويجعل من الألفاظ بنياناً تام الخلقة وثيق الترتيب" (٣)؛ فقد يأخذ عنده الأسلوب طابعاً تراثياً، ومسحة رومانسية، وشيئاً من الفلسفة الوجودية، حيث ترى أن الأسلوب الأدبى "يحمل فى طياته الصراع الدرامى، المشابه والموازى للصراع الإنسانى من أجل الوجود؛ لأنه تعبير عن الظواهر المتنافزة، التى أعيت الإنسان فى إيجاد تفسير متكامل لها" (٤)، بينما تتوالد من نفسه وعقله دوافع البحث عن تلك الظواهر، وليس المقصود أن يتهم البحث الشاعر اليمنى العملاق بالشك أو بخل العقيدة من خلال التحليل الأسلوبى، ولكن المقصود هو رصد الأسلوب الذى يكمن خلفه تساؤلات أو صمت، مثلاً، عن استمرارية الشر فى اليمن أو فى العالم العربى على وجه التحديد، وعن استطالة الظلام فى العمى (٥)، ثم نراه فيما بعد مستسلماً، يستولد الأمل فى الميلاد الجديد، ويلوذ بركائز الإيمان، "فلم تضطرب النفس الإنسانية بالشعور الذى لا يطاق إلا التمسك لها ملاذاً فوق طاقتها،

(١) بين البلاغة والأسلوبية ص ١٤٧.

(٢) د. صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط ٢، ص ١٤٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ م.

(٣) د. لطفى عبد البديع : الشعر واللغة، ص ١٠، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٩ م.

(٤) د. نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنصرية، ص ١٢٦، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة.

(٥) انظر : قصيدة الشاعر ' دوى الصمت ١٩٧٨ م ، زمان بلا نوعية ' .

وقاربت بذلك ملاذ الإيمان^(١)، وسيظل الأسلوب نقطة انطلاق^(٢) تمكّتنا من التعليق على التاريخ الفكري الاجتماعي، وعلى المفاهيم المتغيرة، عن الواقع والوضع الإنساني^(٣).

١- خصائص الأسلوب

أ- الحوار:

ويعد الحوار من أهم خصائص البردوني الأسلوبية، التي تتيح له قدرًا من حرية التعبير بعيدًا عن الانفعال والمباشرة، لتعدد الأصوات في الحوار، بنشئها الشاعر من الواقع أو يستولدها من ذاته، لتعبر عن الأبعاد والمستويات الشعورية والنفسية في رؤيته الشعرية، والتفاعل بين هذه الأبعاد^(٤).
ويأخذ الحوار عند البردوني صورًا أربع: الحوار المباشر من الواقع للإيحاء بمدى تأثير قضاياها في النفس الإنسانية، والحوار المتولد من خلال السرد، والحوار النفسي من الذات، والحوار المسرحي.

*** فالصورة الأولى** يستخدمها الشاعر للتعبير عن القضايا الاجتماعية التي تتعدد أو تختلف فيها وجهات النظر، كقصيدته "حوار جارين"^(٥)، والتي يتناول فيها قضايا يمنية، كالعرقية بين القحطانيين والهاشميين، والطبقية السياسية بين الأئمة الأثرياء وطبقات الشعب المطحونة، والطائفية بين أهل السنة والشيعة، وقد جاء الحوار معبرًا عن تلك القضايا في إطار الوحدة الوطنية، ولكنه أيضًا، حمل الملامح المميزة لطرفي الحوار، وقصيدته "أم في رحلة"^(٦) التي جردها لقضية اجتماعية نفسية، وهي قضية الأمومة والأبوة والعقم، حيث صور شخصياته تصويرًا راقياً وعفويًا، يحمل قدرًا من الرمزية، وشيئًا من التناول داخله، فالحوار هنا بين شخصيات ثلاث: والد وطفله وامرأة عاقر تحلم بالميلاد، يبنى بالسرد روابط وصفية بين ثنايا الحوار، مستغنيًا عن فواصل القول:

(١) الأستاذ. عباس محمود العقاد: عقائد المفكرين في القرن العشرين، ص ٧٧، دار المعارف بالقاهرة.

(٢) مفاهيم نقدية: ص ٤٣٥.

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ٢٠٠.

(٤) "من ديوان: في طريق الفجر".

(٥) "ديوان: مدينة الغد".

| | |
|-----------------------------|-------------------------|
| هل هذا طفلك' واقنربيت | كـالـطفـل، تناغى وتنادى |
| طفلى، هل أعجب سيدتى؟ | حلو كـهـدايا الأعـيـاد |
| ما اسم المحروس؟ أجب يا ابنى | "نعمان" كـجـد الأجداد |
| أهلا "نعمان" فيستحيى | ويرفرف كـالورد النادى |
| فتحاكى لشفته الخجلى | وتغمغم كالنبع الشادى |
| ما أروعـه يا عم، وما | أسخى عينيه بإسمـادى |
| لا تأسى يا بنتى، إنى | سافرت العمـر بلا زاد |
| خضت الخمسين، بلا ولد | يرجى، وبلا أمل حـادى |
| واستنجدنا المولى حتى | لبانا أسخى إنجاد |
| أحـبـبـين ابـنـى "كل ابن | فى الأرض، وكل الأحفاد |
| عـفـوا يا عم، أنا أم | أولاد الفـير كـأولادى |

والقصيدة قصة قصيرة، يقوم فيها الحوار بالدور الرئيسى، حيث يرسم الشخص و يميز أبعادها الاجتماعية والفكرية، فوالد الطفل يجتاز العرف والظن وينجب بعد الخمسين، ليث المرأة الحنون الصبر والإيمان، ويحاكى الشاعر بالحوار والسرد انفعالها التلقائى بالأمومة، وتولد رعشة الميلاد فى أحشائها، حيث تناغى وتحاكى وتغمغم تحت سيطرة العاطفة "و حين يستطيع الشاعر أن يضع على لسانهن ما هو من شأنهن فعلاً، يكون قد بلغ قمة الإبداع فى التصوير"^(١)، وقد استخدم السرد فواصل تخدم الحوار وترتقى به.

✱ **والصورة الثانية للحوار، أن يفجر الشاعر الحوار الصريح بين شخصيات القصة فى إطار السرد، والأسلوب بهذا التشكيل أداة فى بناء الصورة عنده؛ لتعدد الأصوات التى تتوالد خلال الحوار النفسى فى ضمير البطل، ففى قصيدته "قالت الضحية ١٣٨٢ هـ"^(٢)، يعالج تمخضات "الدعارة" فيجـرى على لسان بطلته حوار المعجبين بها، فيظلل الحوار بأسى الراوية الخاطئة، ليثير فى المتلقى الشفقة، بتركيزه على التظليل الرومانسى المتعاطف مع الخاطئات "وهذه إحدى ظواهر الشعر الحديث"^(٣)، ويعمق الشاعر الحوار بالتحول فى شخصية البطلة من مدافعة إلى مهاجمة:**

(١) د. الطاهر أحمد مكى : امرؤ القيس، حياته و شعره، ط٤، ص٢٥٧، دار المعارف بالقاهرة ١٩٧٩ م.

(٢) "ديوان : فى طريق الفجر".

(٣) د. نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشعر الحديث، ص٤٧، دار الفكر العربى ١٩٧١ م.

تتناجون بينكم: أتراها
لو رأى "شهریار" طيف صباها
ليتنى ثوبها، ويهمس ثان
آخر العهد بيننا، سمر الأم
لا تقولوا: سامرت وهما فمازا
فيلبسه ثالث: ليت أنى
ويجاربه رابع: فيفنى
ويعيد المنى أديب شجى
لا تقولوا: كانت بغياً، أما الفجار كثر، والفاجرات كثيره؟
لست وحدي، كم البغايا ولكن
صدقوني إن قلت: فى دوركم مثلى، فلست الأولى ولست الأخيرة

* **والصورة الثالثة للحوار، وهو الأسلوب الأمثل لدى شاعرنا، حوار الذات، أو "المونولوج الداخلي" وهو من تكتيكات "تيار الوعي"، ويستخدم "لتقديم محتوى وعى أبطال الرواية قبل أن يخضع للمراقبة والتنظيم" (١)، وما يتيح للبردوني إجادة توظيف هذا التكتيك الروائى أنه يمزج الحوار بالسرد "والسرد يتضمن قدراً من المناجاة الداخلية وتقنية تيار الوعي، ويتيح للمؤلف أن يختفى خلف شخصياته، مما ينسجم مع الحياد الموضوعى فى الواقعية. وينزلق المؤلف من السرد إلى القول الداخلى، حتى يتخذ موقفاً حلولياً باتحاده بشخصياته، فهو الأسلوب الحر غير المباشر، مما يجعله معادلاً لغوياً وجمالياً دقيقاً للموقف" (٢).**

إن هذه الخصيصة الأسلوبية تعتمد على التناقض الأسلوبى، بين الاختيار الفنى الجمالى للأسلوب، وتدافع التجربة النفسية إلى معجمها، فمفاد "تيار الوعي أو تيار الشعور" "انسياب التجارب النفسية داخل الإنسان، وتلقائية التفكير التى لا تخضع لمنطق معين، ولا لنظام تتابع خاص، ولكن فى ذهن الفنان، يخضع هذا التيار لعملية اختيار مبدئية" (٣)، فتداعى المعانى والصور فى خيال الشاعر حسب منطق النفس، ويضيف البردوني فى هذا النطاق، إمكانية توظيف : تيار

(١) عن بناء القصيدة العربية : ص ٢٢٣.

(٢) علم الأسلوب : ص ٩٥.

(٣) د. مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٣٨، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤ م.

الوعى " بالحوار الوهمى، مع أشخاص وهميين قد بثهم ذاته، ومع جوامد وهمية قد بثها أبعاد رؤيته للتجربة النفسية والصراع الإنسانى بين الإنسان وذاته والحياة، وسنجد أنه يمسك خلال تداعياته خيطاً فكرياً واحداً ينساب سرداً :

| | |
|----------------------------|---|
| إنه صوتى، ويببدو غييره | حين أصغى باحثاً عن وجه حلمى |
| من أنا؟ أسأل شخصاً داخلى | هل أنا أنت؟ ومن أنت؟ وما اسمى |
| أيها الحارس، تدرى من أنا؟ | اشتروا نومى، طويل ليل همى |
| الأنى حارس يا سيدى ..؟ | زوجوها ثانياً، المال يعمى |
| من أنا؟ الليل يبنى للرؤى | قامة كالرمح، من جلدى وعظمى |
| لا تعى سكران؟ نسع، أعلنت | أول الأخبار: ما سموه رسمى |
| من أنا؟ صار ابن عمى تاجراً | واشتري شيخ ثرى بنت عمى |
| هل تنام الصبح؟ سيارتها | عبرت قدام عيني، فوق لحمى |
| أصغ لى أرجوك .. أغرى أمها | شيدت قصرين من أشلاء هدمى |
| داخلى يسقط فى خارجه | غربتى أكبر من صوتى وحجمى ^(١) |

فالخيط الفكرى الذى يمسك به خلال انسياب تجاربه النفسية، هو "المرأة" رمز الشرف فى البيئة العربية، غدت سلعة منمردة، تسقط أمام الإغراءات المادية، فتهاجر داعرة أو زوجة، لتضغط كبرياء الشباب فى وطنها، وتدوس رجولته لأنه فقير، فى البيت الأول: هى وجه الحلم الذى يبحث عنه لاستقراره النفسى فى مجتمعه، وفى البيت الرابع: زوجها ثانياً، وفى السابع: اشتراها شيخ عربى ثرى، وفى الثامن: تزهو بثرائها، وفى التاسع: أغرى أمها، وشيدت قصرين، دلالة استعدادها للسلوك الشائن دون أسرتها أو جذورها العائلية، وهو تحذير من الإفراط فى حريتها، وفى البيت الأخير: خلفت فى نفسه غربة أبدية، بعد أن كانت حلماء، والتزام الشاعر وأصالته الدينية والبيئية مجالات صدق فنى دفعته للإمساك بهذا الخيط فى وعى واقتدار.

وفى قصيدته "زمان بلا نوعية ١٩٧٧م"^(٢)، يقيم حواراً نفسياً بين نوازعه البشرية وسموه الروحى، ومنطقه العقلى، وهذا الشئ الإنسانى داخله، مصدره رغبة الهروب من الواقع، أو

(١) ' وجوه دخانية فى مرايا الليل ١٩٧٥م، وجوه دخانية .. '

(٢) ' ديوان : زمان بلا نوعية '.

الرحيل عن "زمان بلا نوعية"، ولو كانت نهاية الهروب الانطفاء والانكسار في مجاهل "الخمر"، ولتعدد الأصوات داخله يستخدم أساليب مختلفة، كالنداء والاستفهام والتعجب والأمر والتحذير والنهي والنفي والتقرير، وكلها أجزاء من صورة كلية تخضع لوعى فنى دقيق، تتداعى فيه الأفكار والصور مستخدماً تقنية "تيار الوعى":

| | |
|-----------------------------|----------------------------|
| يا كأس هل أحسو؟ حذار احترق | اشرب إلى أن تنطفى يا بليد |
| لا ترشفها، لست من أهلها | ذقها، إلى كم أنت صاد وحيد! |
| تخضر فى كفى كجمر الهوى | تحممر كالسكين فوق الوريد |
| تَعسرى إلى سِرَّتْها، ترتدى | كهفين، تبدو ذات أصل مجيد |
| تهتز كالعنقود، تدعو فمى | تفتّر، خذ يا جرة من جليد |
| يا كأس لو تنسيننى أشتفى | هذا أكيد، كل سوء أكيد |

وحينما يصور محاولات الإنسان القهرية عبر الزمن، لأسباب تتوالد فيه حتماً، يتخذ من المونولوج الداخلى مدخلاً إلى "تيار الوعى" فيشخص الزمن لحوار نفسى متنام، يستولد حواراً آخر مع "هواجسه" البشرية، والتي كانت خارج نطاق الشعور، ليجعلها محوراً جديداً ذا صوت قوى يدفعه إلى المثالية التى عزف عنها لباسه، لينفصل الإنسان عن زمنه وتفكيره خلال رحلة التحول:

| | |
|-------------------------------|--|
| تخشبت، والأيام مثلى تخشبت | أتمضين يا أيام؟ من أين؟ حاولي |
| من الآن حاول أنت، كيف تريدنى؟ | سكت لماذا؟ هزنى من مفاصلى |
| تقولين، حقى أصبح اليوم باطلاً | على إليه، امنطى ظهر باطلى |
| أتدلين؟ أنسانى التمرغ ها هنا | جيبينى، وأنستنى المنافى شمائلى |
| تقولين: ماذا أنتوى يا هواجسى؟ | أتوين شيئاً؟ فارقينى وناضلى ^(١) |

❖ **والصورة الرابعة للحوار:** الحوار المسرحى، وهو العنصر الأول فى البناء الدرامى المسرحى، والذي يقوم على تعدد الأشخاص والأصوات، ونماذج التعدد فى القصيدة غير قليلة، فهذه الأشخاص - عند البردوني - تعبر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر، أكثر مما تعبر عن أبعاد درامية تتطور وتنمو، أى أن هذه الشخصيات المتحاورنة المتصارعة، هى بمثابة

(١) 'محولات أعشاب الرماد ١٩٧٨م، زمان بلا نوعية'.

رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه^(١)، التي تتخذ من الصوت والحركة إشعاعاً يتخلق في حوار ملموس، وسنجد أن الحوار ومستوياته عند شاعرنا يتصل اتصالاً وثيقاً برهافة السمع، حيث نجح في التصوير بالصوت^(٢)، وفي دوران معجمه اللغوي حول الصوت^(٣)، وكذلك الحوار يستخدمه هنا تكتيكاً أساسياً يرتبط بتعدد الأصوات التي تحدد بوضوح ملامح الشخصيات،

فقصيدته "مأساة حارس الملك ١٩٧٦ م"^(٤)، تعد في ذاتها مسرحية شعرية، ينساب فيها الحوار مشحوناً بالصور ملوناً بالأصوات المتعددة علواً وانخفاضاً تبعاً للموقف النفسى للشخصية، فالحوار في المسرحية يدور بين شخصين ثلاثة: الملك والحارس والجندى، ويكثف الحوار بحوار نفسى آخر ينبع في كل شخصية تعليقاً على الحدث المسرحى، وثلاثتهم رمز لواقع سياسى وفكرى مريض؛ فالملك رمز السلطة والجبروت يتمخض عن جبن وغباء، والحارس رمز الحكومة الذى يشارك ملكه الغباء والتبعية مفعم بالتوتر والاضطراب، أما الجندى فهو رمز السلطة التنفيذية، حيث الطاعة المطلقة، وهو يد لكل حاكم، فيه من الخير ما ينفع الأحرار الثائرين على الملك، وفيه من البطش ما يهلكهما معاً، ويضئ الشاعر الجانب الإنسانى في هذا الجندى رمز السلطة التنفيذية، إنه أب يحلم بشرف الحياة والعدل ولكن رزقه ورزق أولاده وبناته أن يكون سيفاً في كل يد تحكمه، وهذه المسرحية بلا فواصل تحدد الشخص المتكلم، فالحوار وحده هو الذى يبين عن الشخصية، فما بين قوسين للملك :

لم تعد كالأمس كسلى مدعنه
واقتلوهم بعد تكبيل سنه
سبى. هذى أسامى أمكنه
حين أسطو، يدعون المسكنه
كان خبازاً، أحله معجنه
اطحنوه .. علفاً للأحصنه
اسحبوا "عيان" حتى "موسنه"^(٥)

سبى: هذى الرواى المنتنه
[اقتلوهم.. واسحبوا آباءهم
أمركم .. لكن .. [ولكن مثلهم]
[هم شياطين، أنا أعرفهم
"صبر" وغد ... أنا رقيته
"نقم" كان حصاناً لأبى
اقتلوا "يلح" الفى مسرة

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ص ٢٠٦.

(٢, ٣) انظر : فصلى الصورة واللغة عند البردونى.

(٤) "ديوان : وجوه دخانية ..".

(٥) جاءت أسماء الأماكن والشخصيات أيضاً بين قوسين، "نقم و عيان" جبلان مطلان على صنعاء، وصبر جبل مطل على "نعز" و "يلح" ربوة بين منطقة صنعاء والمناطق الوسطى و "موسنة" منطقة تبعد عن "عيان" بأكثر من ١٠٠ كيلو متر. انظر ذيل القصيدة بيد الشاعر

أمركم .. لكن .. [ولكن اقطعوا
عن أبى عن جسده مملكتى]
سيدي: إطلاق نار .. ربما
هاجس فى صدر مولانا: [أت
آخر الهمس، سكوت أو لظى
الجهات الأربع احمرت، عوت
مهرجان دموى .. ما الذى
الشياطين الذين انفلثوا
[امض باجندي ومزقهم] .. نعم
أشعر الثوار أنى منهم
لست من عائلة الأسباد يا ..
إننى سيف لمن يحملى
كنت فى كفى "أبى جهل" كما
رأسه، دع عنك هذى اللكنته
طلقة بتت خيوط العنقه
ثورة، [قل تسليات محزنه]
من تخوفت، أكانت ممكنه؟
أول العزف المدوى دندنه
السما الآن صارت مدخنه
شب عينييه؟ ومن ذا كونه؟
عرفوا أدهى فنون الشيطنه
فرصة أخرج، أرمى السلطنه
سوف تبدو سيئانى حسنه
إخوتى، إنى "مثنى محصنه"
خادم الأسباد، كل الأزمنه
كنت فى تلك الأكف المؤمنه

وإذا تمثلنا الحوار أصواتاً، وجدناها تتعدد وتختلف تبعاً لحالة الشخص النفسية، ومدى انفعالها بالدافع أو الحدث، فحديث الملك يتراوح بين مستويات ثلاثة، العلو الغاضب فى البيت الثانى: "اقتلوهم.." وآخر صدر الثالث: "ولكن مثلهم" حيث يشبه الأماكن بالثوار فى ثورتها عليه، وفى صدر الرابع "هم.." ومن الخامس للسابع، يتغلف الحوار بالغضب الهستيرى الذى لا يميز بين الإنسان والمكان لحظة الانتقام خوفاً من الموت، وفى آخر صدر الثامن: "اقطعوا.." إلى آخره ومستوى ثان، منطقى متعقل فى حديثه عن أصالة ملكه فى البيت التاسع: "عن أبى .." وفى عجز العاشر: "قل تسليات.."، ومستوى ثالث هو الحوار النفسى الذى غمره الشاعر بمدرجات الصوت: الهمس والسكوت واللظى والعزف المدوى والدندنة وعوت، ومن مدرجات الشم: مدخنة، ويظل لمدرجات البصر تلوينها حالة الهستيريا التى سيطرت على الملك: احمرت، مهرجان دموى، ليتصاعد المونولوج الداخلى إلى ثورة نفسية ولفظية وصوتية كالمستوى الأول العالى الغاضب، إلا أنه هنا يترقى تدريجياً من ذات الملك المهترئة: وذلك من البيت الثانى عشر إلى الخامس عشر، فالبيت الثانى عشر يبدأ وينتهى بمدرجات الصوت "الهمس فالدندنة"، حيث يتوالد بعضه من بعض، ثم يمتزج باللون فى الثالث عشر، ثم يمتزج كلاهما، الصوت واللون بمدرجات البصر فى

الرابع عشر؛ ليساوره الغضب المزوج بالرعب فى الخامس عشر، من خلال التقرير المباشر: "الشياطين الذين..". ليصل إلى ذورة حالته النفسية بالهروب من نفسه ومواجهتها ضعيفة أمام الحدث فى السادس عشر: "امض يا جندي ومزقهم..".

ويأخذ حديث الحارس مستوى واحداً فى الحوار، يعتمل فيه التوتر والاضطراب والخشوع، بينما يأخذ حديث الجندي، وهو ماركز عليه الشاعر ارتقاباً لحدوث التغيير على يديه، مستويات ثلاثة: المستوى الخفيض المطيع فى رده: "نعم..". وبذلك يعتبر شريكاً فى مستوى الحوار، والمستوى النفسى الذى تجلّى عن مونولوج داخلى: "فرصة أخرج..". "أشعر الثوار..". ليصور خلفية الجندي، وليحدد ملامحه الشخصية وتكوينه النفسى والفكرى؛ فهو رمز لكل جندي، يدرك أنه سيف فى يد غاشمة، ولا يرى مهرباً من ذلك إلا بوجود يد أخرى تحسن استخدامه، وحتى تحين هذه اللحظة، فهو كالسيف يقطع نرضية للملك، وفى المستوى الثالث: يرتفع صوته سرداً، ويبرز منطقته فى الرد على متهميه بالخيانة أو المشاركة فى الظلم، وحتى يوحى البردوني بجديّة المسرحية وإمكانية تحديد زمانها ومكانها وشخصها فى بيته واحدة، لتأخذ موضوعية التجربة، يمارس خاصية ذكر الأسماء، فبالإضافة إلى اسم "مشتى محصنة" وهو من الأسماء الشائعة فى الريف اليمنى، يذكر أسماء الجبال والمناطق والربى والحقول والقرى.

ب- القص الشعرى:

لقد كان "عنصر القص والحكاية" جوهر الرواية قبل نضوجها واستقلال أدوانها الفنية لتصبح جنساً أدبياً^(١)، يوظفه الشاعر فى النسيج الشعرى، ليرتاد آفاقاً أرحب من حيث التعبير والتصوير. ويعتمد البردوني إلى أسلوب القص ليصور أبعاد تجربته النفسية، وتفرق أفكاره بمحايدة وعفوية، يوحى بتلك الأبعاد من خلال توظيفه لشخص القاص، فقد ينطق بلسان الراوى عندما لا يستطيع الهروب من صوته لانصهاره بتجربته وتغلغلها فيه؛ "فأسلوب القص خصيصة مميزة لتجربة البردوني الفنية فى صياغة القصيدة، وتتضح هذه الخصيصة فى سنوات مابعد الثورة بخاصة"^(٢). فقد اقتحمت اليمن والأدب اليمنى أحداث وموضوعات وتجارب جديدة لم يألّفها الأدب قبل الثورة، كإحساس الشاعر بالفجوة الزمنية الرهيبة، بين اليمن الثورة الوليد المتخلف.

(١) بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٢٢٠

(٢) د. عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص ٣٩٥، ط ٢، دار طلاس بدمشق، سوريا.

وصرعة التقدم العلمى فى الدول الكبرى المسيطرة، مما ولد إحساساً بالعزلة والوحشة، وتوتراً فى مواجهة الأحداث المتعاقبة بعد فشل الثورة دون النهوض بالشعب اليمنى:

| | |
|------------------------|--------------------------|
| مولاتى: يا أحلى الأحلى | عندى لك أخبار عجلى |
| بالأمس شـدا المذيع هنا | فشممتك أغنية جدلى |
| واليوم تقمصنى قلق | مجنون لم يعرف مهلا |
| فتقاذفنى التجوال كما | نستأق العاصفة الرملا |
| فعبرت زقاقاً مأهولاً | وزقاقاً هراماً منحلاً |
| وتراباً ينسج أقنعة | لوجوه لم تحمل شكلاً |
| وطريقاً سمحاً أسلمنى | لمضيق يلتحف الوحلاً |
| والآن رجعت كما تسرى | فى الغاب القافلة العزلاً |
| هذا ما جد، ولا أدرى | ماذا سيجد وما يلى (١) |

ويحاكى أسلوب القرآن الكريم فى قص تعدد الأخبار، ثم ترجيع الخبر الرشيد فى النهاية (٢)، متوازناً مع أمنية الشاعر وحالته النفسية، كتصويره ذكرى شهداء الثوار فى الكون، أو فى وطنهم، فهم فى النهاية ذرات خصيبة تتخلق فى الأرض لتحيا الأرض بالثوار من جديد:

| | |
|---------------------------------|---------------------------|
| قيل انقضى عشرون عاماً على | تمزيقهم، قيل: انقضت أشهر |
| وقال واد: أصبـحوا عنده | وقال سفح: فوقه عسكروا |
| وقال نجم: تحت عيني سرّوا | والفجر فى أهدابهم يسهر |
| وقيل: هبوا ضحوة وانثوا | كما يتيه العاصف الأغبر |
| وقال بعض: شاهدوا دفنهم | وقال بعض البعض: لم يقبروا |
| قيل: اختفوا يوماً، وقيل: انطفوا | وقيل: من حيث انطفوا نوروا |
| وقيل: ذابوا .. ذرة .. ذرة | والأرض فى ذراتهم تكبر (٣) |

وقد يقع البردوني تحت إغراء حرية القص واتساع مجاله، فينقض بناءه الفنى، حيث ينعدم المنطق بين شخص القاص والخبر المروى. "فام ميمون" تلك الريفية البسيطة، تتناول فى قصها

(١) ' آخر جديد ١٩٧٠م، مدينة الغد '.

(٢) انظر سورة الكهف ' الآية : ٢٢ '.

(٣) ' الصاعدون من دمائهم ١٩٧٨م، زمان بلا نوعية '.

أفكاراً عميقة، وصوراً معقدة، ومصطلحات علمية وفلسفية، لا تتفق وثقافتها، مما أفقد النص الشعرى معادلته الفنية:

ماذا أقص اليوم؟ كم سقطوا والموت لا يغفو ولا يشوى
كان الصباح كأنف أمسية كان الدجى كالملعب الجوى
"وغرابة الأطوار .. لازمة للحرب، من تكوينها العضوى"^(١)

هذا، وقد صاغ البردوني كثيراً من قصائده بأسلوب القص الشعرى، كقصيدتيه: "حكاية سنين ١٩٦٥م، من ديوانه: مدينة الغد" و "مسافرة بلا مهمة، من ديوان: لعينى أم بلقيس" وقد تناول البحث القصيدتين فى "فصل الموضوعات" تحت عنوان: اليمن فى التاريخ.

بذلك يكون شاعرنا قد وظف فى شعره تكتيكين من تكتيكات الرواية: أسلوب القص والحكاية، وأسلوب تيار الوعى، الذى أبرز من خلاله "المونولوج الداخلى" لتصوير تجربته النفسية، ومن هنا فقد خطا خطوة مستقنة وواعية فى تجديد المضمون الشعرى فى القصيدة التراثية الأصيلة، بالإضافة إلى توظيفه الراقى للحوار المسرحى فى القصيدة وبنائها، مما أضفى على فنه تميزاً فى عالم الحدائث الشعرى، يعلو ويرتقى بحفاظه على القلب التراثى، والذى كان لبنائه الموسيقى أثر واضح فى تشكيل الحوار وإمداده برحابة صوتية عميقة الإيحاء.

ج- استخدام الموروث :

وهو الأسلوب الذى يتيح للشاعر انسياحه الفنى، وخوضه الواعى فى التجارب الإنسانية السابقة، يستلهمها رؤى يستشف بها الواقع الملموس، وما الواقع سوى ركام ماض فى دورة الحياة، يتزامن مع فطرة الإنسان فى التعرف والاستكشاف ورغبة الإبداع، والشاعر المبدع يرى العالم مسرحاً تتكرر فيه التجربة الإنسانية على مر الدهور، فالإنسان وهو جوهر العالم ومحور الأشياء ، لا يقنع بالوقوف على الآثار الإنسانية متأملاً متعظاً، ولكنه قد يخوض نفس التجارب وصولاً إلى نهايتها السالفة، ومن هنا فقد كانت دعوة الأنبياء واحدة، وتشابهت أخطاء الأمم المتعاقبة، ذلك أن النفس جبلت على سجايا بشرية تتردد بين سمو وانحطاط، فالشاعر فى رصده الواقع ومزجه بالماضى، إنما يتعمق تلك النفس الإنسانية الدافعة للأحداث، ويحقق نوعاً من الوحدة الإنسانية "ويكسب الكلمات ثروة معنوية واضحة، ويمتلئ المضمون بشاعرية لا تتوافر

(١) " من أسمار أم ميمون ١٩٨٢م، ترجمة رملية لأعراس الغبار " .

بدونها"^(١)، ويمتلك نقطة انطلاق "تمكنه من التعليق على التاريخ الفكرى الاجتماعى، وعلى المفاهيم المتغيرة عن الواقع والوضع الإنسانى، ووحدة الفنون وتطورها"^(٢)، وترقب الأحداث القادمة وتوقع نتائجها، من خلال انصهار النوع البشرى وسريانه ثم تشعبه فى مسالك الفكر والسياسة والدين والعقيدة، خلف فلاسفة وحكام وأنبياء ونبلاء وأسياد، كان لهم دور بارز فى صناعة الماضى وتشكيل ملامحه، لهذا؛ كانت العقائد وغيرها مما سلف "على جانب عظيم من الأهمية بالنظر إلى المستقبل؛ لأن العقيدة تبعث الأمل فعلاً فى دوامها بعد صاحبها، وفى سيطرة الإنسان على مصيره بفضلها"^(٣).

وهذه المسالك إشارات مضيئة فى مسيرة الإنسان، ورصد علاقاته بالكون والحياة والإنسان وتطور هذه العلاقات، فهى جزء من الموروث البشرى الذى يضرب فى أعماق الماضى، ويتناغم مع رغبة الإنسان فى التأصيل لجنسه، خلال رحلة عاطفية إليه، يحدوها الشبق المعرفى، ومحاولة التخفيف من سامة الحاضر وماديته، وسيجد الشاعر خلال رحلته "مئات الأصوات رهن تصرفه الفنى، ترن فى وجدان المتلقى وسمعه، بأبعاد من تجربته المعاصرة، وهذه الأصوات لها فى سمع المتلقى صدى خاص لا يخطئ وجدانه التقاطه، وهو حين يستخدم هذه الأصوات، يكون قد أضفى على تجربته الشعرية نوعاً من الأصالة الفنية، عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخى الحضارى، وأكسبها فى نفس الوقت لوناً من الكلية والشمول، بحيث تتخطى حاجز الزمن، فيمتزج فى إطارها الماضى والحاضر فى وحدة شاملة"^(٤)، تسمح للشاعر بإسقاط أحدهما على الآخر دون الاعتراف بحاجز الزمن، طالما أن الإنسان واحد والتجارب واحدة.

لقد استطاع البردوني أن "يضيف نوعاً من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية"^(٥) حينما عمد إلى استخدام "بعض تكنيكات الفنون الموضوعية الأخرى، كفن المسرحية وفن القصة وفن السينما، فشاعت فى قصائده تكنيكات تلك الفنون، كالحوار وأسلوب القص وتعدد الأصوات والمونولوج الداخلى والمونتاج"^(٦)، فهذه التكنيكات تلائم نزوع الإنسان إلى الحداثة، وتلاحم مع

(١) انظر : د. الطاهر أحمد مكى : الشعر العربى المعاصر، ط ٣، ص ٨٩، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٦ م.

(٢) مفاهيم نقدية : ص ٤٣٥.

(٣) عقائد المفكرين فى القرن العشرين : ص ١٥٧.

(٤) د. على عشرينى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، ط ١، ص ١٩، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس، ليبيا ١٩٧٨ م.

(٥) استدعاء الشخصيات التراثية : ص ٢٤.

(٦) نفسه : ص ٢٤.

واقعه الجدلى المتغير وعلاقته بالحياة والأشياء، من هنا مزجها البردوني بالتراث، ليؤكد مفهومه للوحدة الشاملة، وليفتح فى حازم الزمن شرفات نطل على الشخصية التراثية أخذًا وعطاءً، فقد يستخدم الشخصية الحديثة رمزًا كما يستخدم "الشخصية التراثية معادلاً موضوعياً لتجربته الذاتية، بوصف الاستدعاء تكتيكا فنياً، يتخذ قناعاً، يث من خلاله خواطره وأفكاره"^(١).

وهناك بعد قومى اجتماعى، يلجئ الشاعر إلى استدعاء الموروث، "فلأن هناك علاقة جدلية بين الفنان ومجتمعه، يعبر فيها الإبداع عن ذات الفنان من جانب، وعن واقع المجتمع من جانب آخر، فقد كان على الإنسان الذى واكب حركة التغيير فى مجتمعه، ولفته أعاصير الضياع والحيرة، أن يرتد إلى تراثه تأكيداً لذاته، فى مواجهة الحضارة الغربية، التى بدأت تحاصره من كل جانب، متمثلاً فضائل أمته المتوارثة"^(٢)، "لإحداث فجوة أو هزة فى المجتمع العربى"^(٣)، عسى أن تنهض به من عثرته وتبعيته.

مصادره التراثية، وأنماط استخدامه للموروث :

١- الموروث الدينى :

أ- القرآن الكريم :

تستغرق شاعرنا كثيراً فكرة الرحيل والاعتراب عن اليمن وحلول الخراب فيه، سواء كان الرحيل بحثاً عن الرزق أو رغبة فى الارتحال لأسباب أخرى، ويجسد تلك الفكرة من خلال توظيفه للحدث القرآنى العظيم، "فبلقيس" ملكة سبأ. سافرت وسبقها عرشها إلى فلسطين، حيث ملك سيدنا سليمان عليه السلام، ولم يشر عليها أحد بالرحيل، بل بدا قادتتها فى قوة بأس وامثال لأمرها، وامتدح فيها القرآن الكريم سلطانها القائم على الشورى^(٤)، ولكن الشاعر يحول الحدث القرآنى بما يلائم تجربته النفسية، إنه يرى أنها رحلت فى حالة فقدان وعى، لتتهم من أشاروا عليها الرحيل بالغباء، والآن لا مفر من تكملة المسيرة الحزينة إلى الأسر، لتخلف الخراب الأبدى فى

(١) نفسه : ص ٢٤. وقد أشار البحث فى أسلوبى الحوار والقص إلى استخدام البردوني الواعى لتلك التكتيكات.

(٢) د. الطاهر أحمد مكى : مقالة فى مجلة العربى، العدد ٣٧٧، ص ١١٤، أبريل ١٩٩٠م.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية : ص ٤٩.

(٤) محمد صبيح : مواقف حاسمة فى تاريخ القومية العربية، ط ٢، ص ٢١، دار القلم ١٩٦٥م.

اليمن، ويناوب الشاعر بين أسلوبى السرد القصصى والمونولوج الداخلى الذى يصب لتيار الوعى انسياب مشاعر بلقيس كما ارتآها، وجعل السرد على لسان الملكة ذا صوتين متحاورين، ليعمق المأساة بمحايدة فنية:

| | |
|-------------------------------|--|
| يا روى، يا مجوم .. أين بلادى؟ | لي بلاد، كانت بشبه الجزيره |
| أخبروا أنها .. تجلت عروساً | وامتطت هدهداً، وطارت أسيره |
| والى أين يا مجوم؟ فتومى: | ما عرفنا يا أخت بدء المسيره |
| من أنا يامدى؟ وأنكر صونى | ويعب السفار وجه السفيره |
| من أشاروا على، كانوا غباء | ليتهم موضعى، وكنت المشيره |
| كيف أختار؟ كيف؟ ليس أمامى | غير درب؛ فليس فى الأمر خير |
| رحلت، مثلمما يحث خطاه | موكب الريح فى الليالى المطيره |
| وارتدى الفسار ناهديها، وأنست | هجرة المنحنى خطاها الأخير ^(١) |

والحقيقة أن البردونى لم يحمل شخصية الملكة موضوعية فكرته، بقدر ما استقطبته الفكرة نفسها؛ لأن فكرة الرحيل تنحرف فى أحاسيسه، وتحطم مثالية الولاء للوطن كما يراها، فيقنع فى معالجته الفنية فى هذه الحالة "بمجرد الإشارة إلى شخصيات لها مدخور روحى فى كيان المتلقى، فتفجر هذه الإشارة بقية الإشعاعات المرتبطة بالشخصية"^(٢)، فلم يوظفها إطاراً أوقف عليه قصيدته الطويلة، بل صهر محاوره الثلاثة: الشخصية والوطن والفكرة فى وحدة واحدة تصور مأساة بلاده وأساء الدفين، وتلك الوحدة صورة مشحونة بنبض الفكرة، تتلوها صور أخرى فى القصيدة تكررهما وتلح عليها من كل جانب يثير العاطفة والمشاركة الوجدانية.

ب- الحديث الشريف :

ويستخدم الحديث الشريف فى بنائه الفنى استخداماً عكسياً؛ ليحدث التضاد والمقارقة، بين الموقف وبطله قائل الحديث، فالحديث له قدسية المعنى واجب التصديق، وقائله يحاول تبرئة ساحته بنقض معنى الحديث الذى يسبر أغوار النفس الإنسانية، ففى قصيدته "مأساة حارس الملك ١٩٧٦"^(٣)، ينطلق جندى الملك فى موقف درامى مسرحى، بكلام فيه ازدواجية الولاء للملك

(١) "ورقة من التاريخ، مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣م، السفر إلى الأيام الخضر" "السفار" فى البيت الرابع خطاب البعير.

(٢) د. محمد فتوح أحمد : واقع القصيدة العربية، ط ١، ص ٥٩، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٤م.

(٣) "ديوان : وجوه دخانية .."

والتعاطف مع الثوار عليه، فالشاعر يستلهم صدق الأثر الشريف، ويترك للمتلقى توليد المفارقة:

لا عيالي شكلوا مبخلة ليديا، لا بناتي مجبنة

والبيت مستوحى من قول الرسول صلى الله عليه وسلم "إن الولد مبخلة مجبنة"^(١)، مفعلة من البخل، ومظنة لأن يحمل أبويه على البخل ويدعوهما إليه، فيبخلان بالمال لأجله، وكذلك "مجبنة"^(٢).

ج- شخصيات الأنبياء والمقدسات الأخرى :

لم يقف الشاعر أمامها كوقوفه أمام شخصية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، ورغم ذلك كان استخدامه لجلالها طفيفاً، لا يزيد عن المناجاة والاستغاثة واستجلاب الافتخار، فالشاعر يريد من استحضار الشخصية الكريمة إبراز الصلة بينهما، فهو يمني وأجداده هم الأنصار، منهم حسان بن ثابت وعمار بن ياسر رضى الله عنهما، فهما شخصيتان تنتميان إلى التراث التاريخي، يمزجه الشاعر بالموروث الديني؛ ليضفي نوعاً من تأكيد الذات، ويؤخذ عليه هنا التكرار، والإلحاح على إبراز دور الأنصار العظيم، والمباشرة في التحدث إلى شخصية الرسول بأسلوب النداء الذي يقترب من العامة : يا خاتم الرسل، ياطه، يا أحمد النور، مما لم يتح له بعداً زمنياً ومكانياً يمكنه من الموضوعية، واستخدام خصائصه المميزة في التصوير:

| | |
|-------------------------------|---|
| "طه": إذا ثار إنشادي فلإن أبي | "حسان"، أخبره في الشعر أخباري |
| أنا ابن أنصارك الفرألى قسذفوا | جيش الطغاة بجيش منك جرار |
| نحن اليمانين يا "طه" تطير بنا | إلى روابي العلا أرواح أنصار |
| إذا تذكرت "عمارا" ومبدأه | فافخر بنا "إننا أحفاد "عمار" ^(٣) |

وإنه يتمثل في الشخصية العظيمة سماتها العظيمة في جميع نواحي الحياة، كالصدق بالحق والعدل والهدى والإصرار والإقدام على عظام الأحداث وغيرها من السمات، وهو ما يفتقده

(١) المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي : رتبه ونظمه لفيف من المستشرقين، ونشره الدكتور : أ.ي. ونسك، الجزء الأول، ص ١٤٧، ٣٢٠، مكتبة بريل في مدينة ليدن ١٩٣٦م. وانظر سنن ابن ماجه : الجزء الثاني، كتاب الأدب، ص ١٢٠٩، تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي ، المكتبة العلمية ، بيروت ، لبنان.

(٢) وقد جاء الحديث في لسان العرب : " الولد مجبنة مجهلة مبخلة " بحذف " إن " وزيادة " مجهلة "، ص ٢٢٢.

(٣) «بشرى النبوة ١٣٧٩ هـ في طريق الفجر».

المسلم فى حاضره، ومن ثم يستلهمها مقترنة بصاحبها الكريم استشارة لقوة المسلم المعاصر تفاعلا مع قائده صلى الله عليه وسلم.

ويستخدم بقية الشخصيات الدينية لمحات عابرة لا تنم عن استبطان عميق، قانعا بمجرد الإيحاء المنبعث من الاسم، كتصويره الاستعمار الحديث ذا طبيعتين متناقضتين؛ ليستقطب الشعوب العربية الساذجة؛ فهو ذو يد تعربد ما تشاء، وذو عينين رحيمتين كعيني " المسيح عليه السلام":

ومن ذا أتى بعد؟ غاز تصول يداه، ويرنو بعيني "يسوع"^(١)
وكذلك استخدامه لشخصية "مانى"^(٢) فى بيت متجدر بالجمود من استخدام مصطلحات النحو، ومن تكرار الاسم، فلم يعتمد إلا على بريق الشخصية فى ذهن المتلقى، وذلك ليوحى بتبعية دول الخليج العربى لإيران قبل الثورة الإيرانية، إمعانا فى "علمانية" العلاقة وخروجها عن أى ولاء دينى، ولذلك تنكرت هذه الدول لإيران بعد الثورة الإسلامية:

لمشنى "مانى" إعرابُ بالجرُّ إلى عقبى "مانى"
مرناه خليجى فمه شقُّ من صخرِ إيوانى^(٣)

٢- الموروث التاريخى :

ويستخدم الشخصية التاريخية أيضا، معتمداً على ما تثيره من إشعاعات طائفة سريعة، ممتزجة بمخزون المتلقى الثقافى، فالبردونى لكى يعبر عن دولة المتناقضات فى ضمير الإنسان العربى وكيانه المنقسم على نفسه، واستعداده المادى للخيانة، يطرق الخيال بأسماء لها رنين سابح فى الأذهان: كربلاء، الحسين، يزيد، وليذكر بالوحدة الإنسانية، ينعش الذاكرة التى حتما تسترجع قولة "الفرزدق" الشهيرة للحسين وهو فى طريقه وآل البيت إلى العراق لقتال بنى أمية: "القلوب معك، والسيوف عليك، والنصر من السماء"^(٤).

(١) نحن أعداؤنا ١٩٦٩م، مدينة الغد.

(٢) وجه الوجوه المقلوبة ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية. ومانى: فيلسوف فارسى كان يؤمن بالهين للنور والظلمة، وكانت آراؤه مزيجاً من الزرادشتية واليهودية والنصرانية، أعده «أزدشير» أحد أمراء آل ساسان على الدولة الفارسية البارثية سنة ٣٤٦. ق.هـ. انظر: محمود شاكى: إيران، ص ١٥، المكتب الإسلامى، سلسلة «مواطن الشعوب الإسلامية فى آسيا، رقم ١٣.

(٣) وجه الوجوه المقلوبة ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية.

(٤) العقد الفريد لابن عبد ربه، ج ٤، ص ٣٨٤، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٨٣م. وانظر تاريخ الطبرى، ج ٤، ص ٢٩٩.

فتغللتى فى داخلى "كربلا" نصفى "حسينى" ونصفى "يزيد" (١)

وهذا التوظيف الدقيق للشخصية لا يدوم طويلاً، فالتحام الشاعر هنا بالشخصيتين والحدث المأساوى الذى راح ضحيته "الحسين"، أدى إلى إبراز واقع مادى ملموس يعانى به الشاعر ومجتمعه، هذا الواقع هو الدافع للإيحاء بالشخصية التاريخية، وهنا "تنتهى وظيفتها فى القصيدة، بمجرد تحقيق الصلة بين وعى المتلقى وفكره ووجدانه، وبين هذا المقابل المادى" (٢).

وقد يستخدم الشخصية رمزاً لليمن فى إحدى دوله الغابرة، قائماً بالإشارة إليها؛ ليدعو المتلقى إلى إكمال رحلة البحث عن أبعاد هذه الشخصية وتلك الدولة، فيقول عن تبعية اليمن خلال التاريخ لدول أخرى :

توجت، أسقطت على غير هدى وانتفتت، دون رؤية أو بصيره
فانتفتت "فاطمية" وهى "أروى" ظاهراً، خلفه سجل وسيره (٣)

"أروى" هنا رمز لدولتها التى ولدت وبادت فى اليمن، فامتلكت حضر موت وصنعاء، وكان لها حكم مكة من قبل الفاطميين فى مصر، إنها مملكة "بنى صليح الشيعية" (٤٢٩: ٥٣٢هـ) وأروى بنت أحمد الصليحي آخر ملوكها (٤٩٢: ٥٣٢هـ) زوجة الملك المكرم أحمد بن على الصليحي (٤٥٩: ٤٨٤هـ) والذى مرض فاصطحبته إلى "ذى جبلة" (٤) فى رحلة علاج، واستخلفت على صنعاء أحد قادتها .. "عمران بن أبى الفضل الهمداني"، فطمع فى صنعاء، ولم تستطع استعادتها، لتنفصل صنعاء عن ملك "أروى الصليحية تماماً، لتقوم فى صنعاء دولة" بنى حاتم الهمدانيين (٤٩٢: ٥٦٩هـ) وما أن مانت الملكة أروى سنة ٥٣٢ هـ، حتى تفككت المملكة الصليحية، وقد كانت تلقب الملكة أروى بـ"يلقيس الجديدة" لرجاحة عقلها وحسن تدبيرها للملك (٥).

ولا يفتأ الشاعر يعتربه الأسى على بلاده حينما يتذكر ماضيها الأليم، فيشخصها خادمة،

(١) «زمان بلا نوعية ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية».

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٧٧.

(٣) مسافرة بلا همة ١٩٧٣م، السفر إلى الأيام الخضر».

(٤) مدينة فى الشمال الشرقى، تبعد عن مدينة نعرز ٢٨٠ كم.

(٥) د. أحمد شلى: موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية، ط ٣، ج ٧، ص ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٥م. وانظر: د. محمد جمال الدين سرور: الدولة الفاطمية فى مصر، سياستها الداخلية ومظاهر الحضارة فى عهدها، ص ١١٤، دار الفكر العربى بالقاهرة ١٩٧٤م، وانظر فى تقسيم دول اليمن: د. حسين مؤنس: أطلس تاريخ الإسلام. ص ١٢١.

ووصيفة، وخفيرة، وبعبيراً، في ديار الغير أو ديارها، وهذا التشخيص تصويري تسجيلي للتاريخ؛ لأنه يستعير الحدث التاريخي الحقيقي نفسه :

فراوها وصيفة عند "روما" وراوها في باب "كسرى" خفيرة
وبعبيراً لبنت "باذان" حيناً وأواناً، تحت "النجاشي" بعبيره^(١)

فروما وكسرى وباذان والنجاشي أسماء تراثية تستدعي التاريخ؛ لأنها رمز في محنة اليمن "فكسرى أنوشروان احتل اليمن عام ٥٣ ق.هـ، فطلب الرومان من أنصارهم وأبناء عقيدتهم الأحباش احتلال اليمن لتأمين الطرق البحرية لهم، ولزيادة نفوذهم هناك، ففعلوا، وأسرع الفرس خصوم الرومان لتلبية طلب مساعدة سكان اليمن بقيادة "سيف بن ذى يزن والنعمان بن قيس" فأعانوهم على طرد الأحباش، ولكنهم أقاموا مكانهم، وبعثوا عاملاً لهم على اليمن يدير أمورها لهم^(٢)، "وباذان" أحد هؤلاء العمال، وآخر عامل لكسرى على اليمن؛ "إذ دخل الإسلام بعد أن دعاه إليه الرسول صلى الله عليه وسلم"^(٣).

فشاعرنا في هذا التوظيف يستدعي الحدث التاريخي من خلال استدعاء الشخصية، ويتميز في هذا الاستدعاء بإقامة وحدة خاطفة بين رموزه التاريخية المتعددة؛ لارتباطها بنسيج نفسى يتردد في إحساسه بفداحة المأساة التي يستدعيها معادلاً موضوعياً ونفسياً، يخفف من رؤيته المعاصرة لليمن الآن، باعتبار أن البكاء على الحاضر تمخضات الماضي القدرى، مما يخفف من أساء، فيستظل بالصبر الفطرى مستولداً الأمل الجديد.

٣- الموروث الأدبي :

أ- استخدام الشخصية :

هناك شخصيات من الموروث الأدبي تتردد في شعر البردوني كثيراً، امرؤ القيس، النابغة الذبياني، حسان بن ثابت، أبو نواس، أبو تمام، المتنبي، أبو العلاء المعرى، فقد يستخدم الاسم صريحاً وعابراً في تظليل الصورة لتعميق تجربته الشعرية، "وقد يستعير من شعرهم بالتحوير أو

(١) مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣م، السفر ..

(٢) محمود شاكر: إيران، ص ٢٧.

(٣) محمد فرج: الفتح العربى للعراق وفارس، ص ٦٤، دار الفكر العربى ١٩٦٦م وانظر: تاريخ الطبرى، ص ٥٦٥، ج ١، ط ٢، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ١٩٧١م.

الإشارة أو بنقله كما هو^(١) وهو الأغلب، وقد يقف أمام صفاتها وأحداث حياتها بالتأمل والمشاركة الوجدانية بهدف الإسقاط، وهنا يتنقل بين أسلوبى السرد والحوار؛ إمعاناً فى بثها هموم ذاته وآلام واقعه؛ لإحداث مفارقة زمانية وتصويرية تولد عنيفة عند كل مقارنة، كاصطفائه لشخصية "أبى تمام، حبيب بن أوس الطائى".^(٢) الشاعر العباسى الشهير الذى يلزم اسمه قصيدته الرائعة فى مدح المعتصم (٢١٨: ٢٢٧) هـ وفتح عمورية (سنة ٢٢٣) هـ، وبدءاً، استطاع البردؤنى فى رائعته التى يعارض بها أبا تمام أن ينقل الواقع المر إلى عالم أبى تمام المشرق بعدة وسائل:

١- العنوان: حيث يمهد لجو المفارقة الزمنية والمكانية والتصويرية فى القصيدة "أبو تمام، وعروبة اليوم".

٢- جاءت قصيدة البردؤنى استلهاماً للشخصية التى تمتلك فى قلوب الناس وأذهانهم مكانة عظمى، واستلهاماً للتراث الأدبى المشع بعوالم زاهية فى الفنون والحروب والسياسة والعلوم والأخلاق، ولذلك فالقصيدة لون من المعارضات الإبداعية المتميزة.

٣- استخدام البردؤنى لعدة أساليب خلقت امتزاجاً روحياً ونفسياً بينه وبين أبى تمام، ثم بين أبى تمام والمتلقى: التصريح، الموسيقى والقافية، الحوار والسرد، التضمين، مشاركة الشاعر قضايا إنسانية خاصة، كقضية المدح والارتحال والعلاقة بالوطن والعبقرية المبكرة قبل الأربعين، فقد توفى أبو تمام فى الثامنة والثلاثين من عمره، بعد إنجازات خالدة، بينما يرى شاعرنا تواضعاً أنه فى نهاية فنه لم ينجز مثله وقد تجاوز الأربعين، ويربط البردؤنى بين العبقرية المعطاءة وخفض العيش:

| | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| "حبيب" نسأل عن حالى وكيف أنا؟ | شُبَّابة فى شفاه الريح تنتحب |
| كانت بلادك رحلاً، ظهر ناجية | أما بلادى، فلا ظهر ولا غيب |
| أرعت كل جسد لبحم راحلة | كانت رعته، وماء الروض ينسكب |
| ورحت من سفر مضمّن إلى سفر | أضنى، لأن طريق الراحة التعب |
| لكن .. أنا راحل فى غير ما سفر | رحلى دمي، وطريقى الجمر والخطب |
| إذا امتطيت ركاباً للنوى، فأنا | فى داخلى، أمتطى نارى، وأغترب |

(١) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٥٥.

(٢) ولد سنة ١٩٠ هـ بحوارن بدمشق، وتوفى سنة ٢٢٨ هـ بالموصل، انظر: ديوان أبى تمام، بشرح الخطيب التبريزى، تحقيق: محمد عبده عزام، ط ٣، المقدمة، دار المعارف بالقاهرة.

قبرى، ومأساة ميلادى على كنفى
حبيب هذا صداك اليوم أنشده
ماذا؟ أتعجب من شيبى على صفرى
واليوم أذوى، وطيش الفن يعزفنى
كذا، إذا ايضاً إيناع الحياة على
وجه الأديب أضواء الفكر والأدب^(١)

وقد يلتحم شاعرنا بشخصية تراثية أدبية، ويتحدث بلسانها إلى شخصية أخرى؛ ليحكم القناع الذى يتخفى خلفه، ويتيح لنفسه قدراً من الحرية، وهو فى الحقيقة يسقط عليها واقعها القاسى، لينأى عن المضايقة والإرهاب، فقد التحم البردوني بالمتنسى زمناً ولساناً، من خلال تقلده الفنى لمعارضته، ليواسى أبا نواس فى محتته مع الرشيد والأمين، فى حين أنه يسقط عليه واقعها، فقد نشرت السلطة الإمامية إرهابها باسم "جلد باعة الخمر وشاربيه سنة ١٣٧٩ هـ فى اليمن"^(٢) والشعب محروم من الخبز، ولا يمتلك الخمر سوى الأئمة وبيطانتهم، وإنما القرار لفرض الحكم قسراً، والإيحاء بظلال الحكم الإسلامى، ولتدمير فئة المثقفين الراضين للتخلف، وتشويه مكانتهم لدى العامة بهذا الاتهام البغيض.

فعلى حين يستسلم المتنسى لعناء الزمن الحتمى فى صدر قصيدته:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عانا^(٣)
يعتلى البردوني الزمن والهدى، بتغليب العقل على الهوى:

لوتسامت عقولنا عن هوانا لهدينا الهلى، وقدنا الزمانا^(٤)

وإن البردوني يرفض استخدام شخصية أبى نواس تراثاً ماجناً تنزع إليه عندما نحن إلى المجون أو نزدرية؛ فتبرئة أبى نواس مما نسب إليه هنا تبرئة لشاعرنا وشعبه مما ألصق بهم، فأبو نواس لم يكن ماجناً إلى درجة مستفجة، بل إن حاضرننا أشد مجوناً واستقباحاً:

لا تنم يا "أبا نواس"، أما كنت أئىما فى لهوه يتفانى
فهتكنا عنك الستار كأن لم يخطُر الإثم بيننا عريانا

(١) «أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١ م، لعينى أم بلقيس».

(٢) انظر مقدمة قصيدته «شاعر الكأس والرشيد ١٣٧٩ هـ فى طريق الفجر».

(٣) الشيخ ناصيف اليازجى: العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب، ص ٥١١، دار القلم، بيروت.

(٤) «شاعر الكأس والرشيد ١٣٧٩ هـ فى طريق الفجر».

لقد كان الرشيد والأمين، وهما رمز "الإمام أحمد وولى عهده البدر" يتيهان فى الخمر والذيلة، ويجلدان "أبا نواس" على جوعه وظمئه، ولا يصبر على الرمز فيكاد يصرح به فى البيت الأخير بتغيير اللغة والأسلوب "عرق الشعب":

وأحس "الرشيد" ينزل دنياه كما ينزل الصباح الجنانا
وهو يلهو لهو الشجى ويمضى فى جنون الهوى يعرى القيانا
ماترى يا "أبا نواس"؟ ترى الأكواب ملأى وتحتسى الحرمانا
تشهى مدامة لم تجدها فتغنى خيالها الفتانا
لوجدت الرحيق ماذبت شجوا وتحسرت فى المنى أشجانا
والأمين النديم يمنعك الخمر ويحسب، وتنحنى ظمأنا
وهو فى القصر يحتسى عرق الشعب ويروى القيان والغلمانا^(١)

لقد استطاع شاعرنا أن يمكن المتلقى من استيلاد المفارقة الزمنية والتصويرية بين الحاضر والماضى، ثم نقل الحدث الواقعى إلى الماضى بشخصه، وأن يلتحم مع المتنبي بمعارضته، ليسقط على "أبي نواس" وزمنه واقعه، ولكنه خاض فى جرأة شديدة تراثنا التاريخى الزاهر فى ضمائر الأجيال الحديثة بالتشويه، والخوف أن يتخلل الخواء والخراب الفكرى هذه العقول النضرة، فتفصل تدريجاً عن أصولها الخالدة العظيمة، مما يفقدها الانتماء إلى أمة، تحاول لم الشتات فى العصر الحديث^(٢).

ب- استخدام الشعر :

ويوظف شعر الشخصيات التراثية كموروث أدبى؛ لأنه يحمل شحنات نفسية مكثفة من صاحبه، توحى بعمق انفعاله والتحامه بالمشير العاطفى لعملية الإبداع، وبالتحوير وإعادة التشكيل حسب موقفه الشعرى، يضيف تميزه الفنى فيضفى على المأثور الأدبى بصمته الخاصة، فخلال تتبعه وتصويره لارتحال القبائل والعمائر اليمنية عن اليمن، ينشئ إلى استقرار بعضها فى الشام، حيث قامت مملكة الغساسنة، وهنا يقفز إلى مخيلته بيت حسان بن ثابت رضى الله عنه (ت ٤٠هـ) فى

(١) نفسها.

(٢) انظر فى ذلك المعنى: الأستاذ: أنور الجندى: خصائص الأدب العربى فى مواجهة نظريات النقد الأدبى الحديث، ص ١٠١ وما بعدها، دار الاعتصام بمصر ١٩٧٥ م. وانظر: د. على حبيبة: العباسيون فى التاريخ، ص ١١٢: مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٠ م.

أجدادهما الغساسنة و غوطة الشام :

يسقون من ورد البريص عليهم بردى تصفق بالرحيق السلسل^(١)
فينصهر لديه الملك اليمنى العريق، ونصاعة تاريخ حسان بن ثابت جده فى وحدة نفسية هى
المعادل لآلام الارتمال التى تأخذ من فكره الكثير:

وروا : أشامت على غير قصد ثم أمست على "دمشق" أميره
(وسقت من أتى البريص إليها بردى ، خمره ، ونعمى وفيره)^(٢)

ويستلهم بيت النابغة الذبياني (ت ٦٠٢)م فى مدح النعمان بن المنذر ملك الحيرة:

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المتأى عنك واسع^(٣)

ليدفع شعوره المرير بأسى حتمية الانهزام اليمنى فى مواقفه الكبيرة، يستنصر من الموروث
الفولكلورى ما يضمده به جراحه، ويزيد الصورة يقيناً فكرياً، وإحاطة أسلوبية مميزة، فيذكرنا بقصة
"سمنار" بانى «الخورتق» للنعمان بن المنذر، الذى كان جزاؤه القتل، كمفتوح للتعبير عن فكرته
التي لخصها بيت النابغة، الذى عانى كاليمن من سيل الفرس وطغيانهم، فقد كانت نهاية اليمن مع
الفرس محزنة، فمن حيث اعتقد اليمنيون صداقة الفرس وحمائتهم من الروم؛ كانت الكارثة،
حيث رأى الفرس أن يحتلوا اليمن لتأمين مصالحهم، وإغلاق المنافذ البحرية فى وجه الروم، ولم
يخرجوا إلى أن جاء الإسلام اليمن:^(٤)

وعلت جبهة "الخورتق" تاجاً يا "سمنار" أى عقى مشيره !
وهمت كالنجوم سعداً ونحساً وعطايا وحشية ومجيره
(أنت كالليل مدركى من أمامى وورائى ، كل النواحي ضريره)^(٥)

ويستخدم استهلاله امرئ القيس (ت ٥٦٥)م فى معلقته:

قفا بك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى، بين الدخول فحومل^(٦)

(١) ديوان «حسان بن ثابت» : ص ١٢٢، تحقيق: سيد حنفى حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ م.

(٢) مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣ م، السفر ...

(٣) ديوان «النابغة الذبياني» : ص ٨١، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

(٤) محمود شاكر: إيران، ص ١٦ .

(٥) مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣ م، السفر ...

(٦) ديوان «امرئ القيس» : ص ٨، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٣، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م.

لتحقيق رد الفعل العربى بعد احتلال اسرائيل وسيناء والجولان ومناطق اخرى بعد هزيمة ١٩٦٧م، حيث حول الطلل إلى اراض عربية مفتتصة، وحول البكاء عند امرئ القيس إلى أسى خفيف:

ما مطلعها؟ أقفا نأسى من ذكرى سينا والجولان^(١)

٤- المورث الفولكلورى :

لقد تأثر البردوني كثيرا بدعوة الارتباط بالموروث فى الآداب الأوروبية، وبالأخص "إليوت" الشاعر والناقد الإنجليزى^(٢) صاحب الدعوة، إذ إن أكثر شخصياته الفولكلورية استخدما فى شعره هى التى تبنها إليوت من قبل: كالسندباد وشهر زاد وشهريار والمسيح^(٣). وانطلق البردوني من حدود التأثير إلى آفاق بكر للإبداع الفولكلورى، مستمدا مادته من البيئة اليمنية الغنية بالحكايات الشعبية المتوارثة فى شعاب الجبال وبطون القرى والوديان المنتشرة فى أصقاع اليمن، والتى مازالت فى ماضيتها السحيق ترفض الواقع المتحضر بالزيف والخوان الإنسانى والتبعية للغرب، ولذلك فإن حكاياهم تفشاها البكارة كنمط حياتهم، فهناك مثلا "قصة المحتضر" و "الجنبة صياد" و "ابن علوان"، و "على بن زائد"، كما أخذت شخصية "سيف بن ذى يزن" منحى فولكلوريا بصور مدى الضغط والانطواء اللذين تحكما فى فكر هذه البيئة المحافظة، فتطور شخصيته من التاريخ إلى الفولكلور دليل اتخاذها متنفسا يزين الواقع، ويحمل عن الناس البسطاء طموحهم فى أسمار الليل، كما يشكل البردوني من المواسم أيضا سيرة شعبية مصورة "كليالى العجوز" و "أم قالد".

وقصة المحتضر من أسمار الريف الدرامية، حيث تحكى أن المحتضر يشاهد ملك الموت وفى يده سكين حمراء، وأنه قد يخطئ فيهم بقبض روح شخص والمراد شخص آخر، وعلى وجه الخصوص إذا اشتبه الاسمان، فيصوغ الشاعر ملخص الحكاية فى قصيدته، حيث يصور ملك الموت "يقبض روح إنسان فى ليلة عرسه :

من ليالىه حين مسّ علياً ليلة العرس أنه شرّ وافد
أو أتى مرشداً، فأومى إليه صاحبه، أن الضحية راشد^(٤)

(١) "ساعة نقاش مع طالبة العنوان ١٩٧٢ م، لعينى أم بلقيس".

(٢) إليوت (توماس سترنس، ١٨٨٨ - ١٩٦٥ م) كاتب إنجليزى المولد. انظر المنجد: ص ٦٣، ط ٢٣.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٤٠.

(٤) " أسمار القرية ١٩٦٧ م، مدينة الغد".

وتحتل " الجنية صياد " حيزاً في تلك الأسمار، فمهمتها صيد الرجال، وهى أكثر طمعا فى الأذلاء، ولها صفات جسمية ومعنوية من العوالم الثلاثة: الجان والإنسان والحيوان:

وعلى المنحنى ، تمدّ "صيادُ"
ولها حافرا "حمار" ، وتبدو
للأذلاء حائطاً من أساود
مرأة قد تزوجت ألف ماردا^(١)

وفى القصيدة نفسها يذكر "ابن علوان" و "على بن زائد" تلميحاً إلى مذكوريهما فى ذهن المتلقى اليمنى، فابن علوان بطل أسطورى معتقد فى اليمن، تنسب إليه بطولات وخوارق، وكذلك "على بن زائد" حكيم معتبر فى الأوساط اليمنية، ويعتمد الزراع على تجاربه السائرة فى أمثال تحدد أوقات الأمطار والبذور والحصاد، فهو يرتبط "بليالى العجوز" و "أم قالد" وهما موسمان زراعيان، فالأول: موسم بين أواخر الشتاء وأوائل الصيف فى عرف أهل الريف، والثانى: سنة القحط عند المزارعين:

فيقصون كيف طار "ابن علوان" وماذا حكى "على بن زائد"
وإذا الغرب واجه الصيف بالأرياح باعت عيالها "أم قالد"
والتقوا ليلة "عجوزاً توارت فى أخاديدها النجوم الخوامد"^(٢)

أما استخدامه لشخصيات الموروث الفولكلورى الشائعة، فلم يكن بالعمق المرجو، حيث اكتفى بذكرها لمحات عابرة، فلم يحملها من ذاته أو تجاربه الشعرية ما يخلق تكويناً مميزاً يعرف به، وهذه أصالة فى ذاتها، إذا اعتبرنا إحياءه لفولكلور بيته استهلالاً إبداعياً له، فيه سبق الريادة فى شعرنا المعاصر.

لقد حملت شخصية "السندباد" تجربة الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور، الغنية بالشحنات النفسية والعاطفية والصدمات، حتى غدت معادلاً موضوعياً له^(٣)، فى حين اكتفى البردوني من السندباد بمجرد التشبيه فى إحدى حالاته، إن رفاقه سبب حزنه، لأنهم لا يجيدون إلا الاستماع، ولا يضيرهم إن كان حياً أو ميتاً، لأنه مجرد حكاية:

فلست تريحى إننى وحدى ، وأحزاني رفاقى
كـالسندباد بلا بحـر ر كـالفـدير بلا سـواقى
ورجـاى ألا تـسـالى هل مت ؟ أو ما زلت باقى؟^(٤)

(١، ٢) نفسها

(٣) انظر: صلاح عبد الصبور: "رحلة فى الليل" من ديوانه "الناس فى بلادى" ط٢، دار المعرفة ١٩٦٢ م.

(٤) "امرأة وشاعر ١٩٧٠ م، لعينى أم بلقيس"

وأخذت شخصية "شهریار" بعداً إنسانياً غائراً فى النفس الإنسانية والغريزة فى تجربة "نزار قبانى" الشعرية، لقد حاول أن يعبر من خلالها عن ذلك الأسى الدفين الذى يعاينه بعد أن فقد "الجنس" بالنسبة له بعده العاطفى الإنسانى، وذلك الشعور الأليم بالوحدة، حين يصبح الجنس مجرد صلة ميكانيكية لا روح فيها، بدل أن يكون رباطاً روحياً بين اثنين^(١)، بينما أخذت هذه الشخصية عند البردُونى مجرد إشارة توحى باستكناه الشخصية دون سبرها وتوظيفها، فمثلاً، يخاطب المرأة: إن الاعتياد جعل منها شهر زاد، وإن لم يكن شهریار:

لم أكن "شهریار" لكن تمادت عشرة صورتك لى "شهر زاد"^(٢)

ويستخدم الشاعر اليمنى الدكتور عبد العزيز المقالح شخصية سيف بن ذى یزن فى قصيدته "من يوميات سيف بن ذى یزن فى بلاد الروم" حيث نجح فى استغلال بعض المعطيات الأسطورية لسيرة الشخصية فى التعبير عما يعترض الشاعر اليمنى المعاصر من عقبات فى سبيل تحرير بلده من التخلف، والوصول بها إلى شاطئ الازدهار والحرية^(٣)، بينما يقف شاعرنا عند مجرد ذكر الشخصية، معتمداً على ما يتناثر فى ذهن المتلقى بمجرد الإشارة إليها، فاليمن ضئيلة بجانب شخصية "سيف" لأنها من أساطيره :

رواية عن "أسعد" أسطورة عن "ذى یزن"^(٤)

إن استخدام البردُونى لشخصيات الموروث الفولكلورى الشائعة، استدعاءات تشبيهية ولمحات عابرة، وإشارات عامه، لا تنم عن استيعاب حقيقى للأبعاد التراثية، ورغبة جادة فى توظيفها تعبيرياً، لنقل أبعاد تجربته الشعرية^(٥)

٥- الأمثال :

ويستخدم البردُونى المثل كموروث إنسانى، يلخص به موقفه العاطفى والنفسى، وهو بذلك يمتزج بالنسيج البشرى التليد، ويصل التجارب الإنسانية التى يتفاعل معها بتجارب السابقين،

-
- (١) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٠٦ . وانظر: ديوان نزار قبانى، الرسم بالكلمات ، قصيدته 'دموع شهریار'، منشورات مكتبة مدبولى .
(٢) 'اعتيادان ١٩٧٠ م، لعينى أم بلقيس'.
(٣) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٠٦ .
(٤) 'مواطن بلا وطن ١٩٧٠ م، لعينى أم بلقيس'.
(٥) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢١٢ م.

فالمثل قول مركز قوى، انحدر عنهم خلاصة لمجموعة من التجارب والخبرات، وتعبيراً عن حياة الأمم بتاريخها ورجالها وبيئتها وتصوراتها، فهي لذلك صدى قوى لكثير من جوانب الحياة الجاهلية والعربية، ورصد لقيمتها الفكرية؛ فالأمثال ومضات من فلسفة الجاهلية، "فهي فلسفة أخلاقية عملية، مادية روحانية، وروحانيتها مسحة أخلاقية كريمة، تحاول أن تعالج حسن التصرف في حياة البادية على أحسن طريقة ممكنة، للحفاظ على الحياة الذاتية والقبلية، وللحفاظ على الشرف الذاتى والقبلى، وللحفاظ على الصيت الحسن والحياة الطيبة على ألسنة الناس"^(١)، وهو حين يوظف المثل فى بنائه الفنى، فكأنه يدرج تجربته فى إطار الوحدة الإنسانية الشاملة، لثبات فطرة الإنسان وطبيعته على اختلاف العصور، ولأن قوانين الحياة مستقرة غريزيا فى كل نفس.

ففى تصويره لجندى الملك يخاطب الثوار معلنا خضوعه لحكمهم المرتقب، ينطقه بالمثل العربى الجاهلى "شنشنة أعرفها من أخزم"^(٢)، وأصله: كان أخزم عاقاً لأبيه، فمات وترك بنين عقوا جدهم فضربوه وأدموه، فأطلقت "شنشنة" على الطبيعة والسجبة السيئة أو الحسنة، فالجندى يخاف أن يكون مع الملك رمز "أخزم" واختار طريق الجد، ففيه الأصالة والحق، غير أنه سيكون فى يده قويا كالسيف، لأنها يد أمينة:

حين قلتُم ثورة شـعبـية جـئتكم اشتاقُ كفاً منقته
رافضاً كالشعب أن يدمينى "أخزم" ثانٍ، جديدُ "الشنشنة"^(٣)

وحين يرفض البردؤنى اغتراب اليمنيات للعمل أو الزواج أو اضطرارهم للعمل فى بلادهم لظروف المعيشة، يستخدم المثل الجاهلى الحميرى: "تموت الحرة ولا تأكل بثديها" أو "ولا تأكل ثديها"^(٤) استحضاراً للعزة اليمنية التى تحلى بها الأجداد، ويزيد من كثافة المثل، بأن هؤلاء الأجداد ربما أكلوا بناتهم خوفاً من العار، وربما يوحى من قريب لإحدى أسباب العادة الجاهلية الرذيلة "وَأَدِ الْبَنَاتِ":

أقسم الجد: لو أكلنا بشدى لقمة من يد، أكلت بناتى^(٥)

(١) حنا الفاخورى الحكم والأمثال، ط٢، ص ١٧، دار المعارف ١٩٦٩ م.

(٢) مجمع الأمثال لأبى الفضل أحمد بن محمد النيسابورى الميدانى (ت ٥١٨ هـ): ج ١، ص ٣٦١ تحقيق: محمد محبى الدين عبد الحميد، دار القلم/ بيروت لبنان، وانظر: لسان العرب لابن منظور: ج ٤، ص ٢٣٤٦، دار المعارف بمصر.

(٣) "مأساة حارس الملك ١٩٧٦ م، وجوه دخانية فى مرايا الليل".

(٤) انظر: ملحق القصيدة بقلم الشاعر، وانظر: مجمع الأمثال للميدانى: ج ١، ص ١٢٢.

(٥) "السفر الى الأيام الخضر ١٩٧٤ م، السفر...".

ويستلهم المثل العربي "لا يحزنك دم هراقه أهله"^(١) استلهاما عكسيا، عندما يصور سوء العلاقة بينه وبين المرأة، إنه لن يأسى عليها، لأنها لم تكن وشيجة دم وإلفة، بل كانت "خلا":

وبرغم هذا الجسد لن آسى على الخلل المراق^(٢)

ويشير إلى المثل العامي الدارج "العين بصيرة واليد قصيرة" في استعراضه لتاريخ اليمن فطموحه أكبر من خطوه:

وطوت أربعاً وعشراً، منها مسرعات، لكن خطاها قصيرة^(٣)

ويستوحى مثلين في بيتين متالين، وهو يتناول العلاقة بين يتيمة ثكلى وعمها الوصى عليها، وهو ما يؤكد عمد الشاعر إلى الأمثال يستنهضها علاجاً لطبيعة البشر، فالعم الوصى يستنزف ابنة أخيه الميت، ويستأثر بحقها ولو استطاع لجردها من كل شيء، وهو أخطر عليها من العقرب، فالمثل الأول: "لو ألقته عسلاً، عض أصبعي"^(٤) جشعا وطمعا، والثاني "أعدى من العقرب"^(٥)، من العداوة والعداء:

لو شم كفى لاحتسى خاتمي لو مس رجلى لاحتوى جوربي
في آخر السبعين، لكنه أصبى إلى اللدغ من العقرب^(٦)

وقد يستخدم شاعرنا أكثر من شخصية تراثية في بيت واحد، وكل شخصية تستدعي المثل الموروث، ليكشف التعبير بإحداث مفارقة تصور مدى التناقض في حكم الأئمة في اليمن، وقدرتهم على قلب الأمور لصالحهم ضد الشعب اليمني:

وينيلون "باقلاً" ثغر "قس" ويعيرون "مادرا" جود "حاتم"^(٧)

فباقل: يضرب به المثل في العي والبلاهة "أعيا من باقل"^(٨)، وهو رجل من إباد من بني ربيعة،

(١) مجمع الأمثال: ص ٢٣١، ج ٢.

(٢) 'امراة وشاعر ١٩٧١ م، لعيني أم بلقيس'.

(٣) 'مسافرة بلا مهمة ١٩٧١ م، لعيني أم بلقيس'.

(٤) مجمع الأمثال: ج ٢، ص ٢٥٧.

(٥) الدرة الفسخرة في الأمثال السائرة، للإمام حمزة بن الحسن الأصبهاني (ت ٣٥١ هـ)، تحقيق: عبد المجيد قطامش، ج ١ ص ٣٠٣، دار المعارف.

(٦) 'ثكلى بلا زائر ١٩٦٩ م، مدينة الغد'.

(٧) 'مآتم وأعراس ١٩٦٣ م، في طريق الفجر

(٨) مجمع الأمثال للميداني: ج ٢، ص ٤٣.

وهو ما يختلف تماما مع "قس" فهو: قس بن ساعدة الإيادي، أسقف نجران، وكان من حكماء العرب، يضرب به المثل في الفصاحة والبيان، فيقال: "أبين من قس"^(١)، ومادر: هو رجل من بني هلال بن عامر بن صعصعة، يضرب به المثل في البخل، فيقال: "أبخل من مادر"^(٢)، وكان من بخله أنه سقى إبله، فبقى في أسفل الحوض ماء قليل فسلح فيه، أي مدره أو لطنه بالطين، وسمى "مادرا" لذلك، وكذلك فهو على النقيض تماما مع شخصية "حاتم" فهو مضرب المثل في الكرم والجود، فيقال: "أكرم من أسيرى عنزة، وهما حاتم طيء وكعب بن مامة"^(٣) ويقال: "أكرم من حاتم".

فرغم ازدحام البيت بشخصيات الأمثال الموروثة، إلا أنه جاء منظما، ويحمل من خلاصة الموقف الشعري روح الشاعر الغاضبة، ففيه الكفاء عن الشرح والتفصيل، كما قامت المقابلة بين الشخصيات بدورها الأساسى فى إبراز المفارقة المستولدة من المثل الموروث، مما أضفى تركيزا سريعا على المعنى.

٦- الموروث الأسطوري :

ويسير البردوني في استخدامه الموروث الأسطوري سيره في الموروث الفولكلورى، فيشير إلى شخصياته إشارات عابرة، اعتمادا على ما تستثيره الشخصية في ذهن المتلقى من م ذخور ثقافى، كما ينثنى إلى الموروث الأسطوري في البيئة اليمنية، الريفية والبدوية، يستنهضه وحيا جديدا، يشكل به بناءه الفنى، فالحياة فى تضاريس اليمن الصعبة منبت خصب لخيال فضفاض، تروج فيها الخرافات، لبعدها النسبى عن التأثير الإعلامى، ولمحاولة ساكنيها فرض عزلة على منهاج حياتهم كنوع من الإبقاء على العادات والتقاليد، فتولد فى مسامرهم مبالغات خلف كل حكاية، تستقر فى الأذهان، لقلة ما تقع عليه أعينهم، فلاشئ، غير السماء والجبال الممتدة والنهار والليل المستبد المخيم على كل شئ يستلهم تداعيات طفولية عن الأشباح والجنان، والفراغ المستظل بعواء الذئاب ونباح الكلاب. فحين يصور شاعرنا زماننا الحاضر الذى ضاعت فيه إنسانيته، وطفا فيه الانتهازيون على الحكومات وزيفوا الحقائق. وهم يتغيرون ويتخللون السلطة والمجتمع كالريح ويدمرون كالزوابع، يسترجع ذلك الماضى الطفولى البعيد، حيث الخوف والرغبة من الشياطين والأصوات

(١) الدرة الفاخرة: ج ١، ص ٩١ .

(٢) نفسه: ج ١، ص ٨٦ .

(٣) مجمع الأمثال: ج ٢، ص ١٧١ .

المنبعثة فى الليل، حتى إن الذى "يصفر" تأكله الجان ليلاً، والجان الذين كانوا يخوضون البحار دون بلل، وكان لهم سلطان خرافى، غدوا يسكرون من كأس واحدة فى زمن الرذيلة الانتهازية:

هل أصفر الآن ؟ يأتى الجنّ أسلمهم نفسى ، لكى يأكلونى مثل من أكلوا
يقال : كانوا شياطيناً لهم خطرٌ تطرفوا زمناً كالنّاس واعتدلوا
واليوم تفرقهم كأسٌ ، وفى زمنٍ خاضوا بحوراً ، وما ندّاهم البلل (١)

وهو فى قوله "خاضوا بحوراً وما ندّاهم البلل" يستلهم مثلاً عاماً يجرى مجرى اللغز الشعبى عما يخوض البحار بلا بلل، ولم يأت اللغز عفو الخاطر، بل عن قوة وعى بعثت فى الشاعر بكارة الطفولة، "فاللغز نشأ منذ قديم الزمان، حينما كان العقل البدائى يمرن نفسه على التلاؤم مع الكون الذى يحيط به، ذلك أنه كلما كانت الرؤية أكثر نضارة ازدادت الرغبة فى إدراك ظواهر الطبيعة وظواهر الحياة وإدراك القوانين التى تحيط بالإنسان، ومن ثم، فإن الأطفال يحبون الألغاز، ومثلهم البدائيون، ولهذا، فإننا نجد الأنواع الأدبية الشعبية، مثل الأسطورة والحكايات الشعبية والحكايات الخرافية، تتضمن الألغاز، فاللغز يشير إلى غموض الحياة، وهو فى الوقت نفسه يمثل إدراك العقل البكر" (٢).

فستخدم البردُونى أسطورة يمنية اسمها "البِدة" مشيراً إليها لتقوم عنه بنقل انفعاله النفسى بياعث التجربة الفنية، فلكى يصور الناس والفقر، ومثيرات الجنس المعلقة على الجدران إعلاناً عن أفلام سينمائية، يستوحى الأسطورة التى شحنت بتلك المعانى، وتثير العواطف بعنف، وهو يذيل القصيدة بتفسير هذه الأسطورة، ولم يشر إلى مصدرها، يقول البردُونى :

تعربد الأسواقُ ، تعدو بلا شهية إغماءة العربده
تحبو الممرات على ظهرها وتلبسُ الجدران وجهَ "البِدة" (٣)

ويقول فى ذيل القصيدة عن "البدة": (وهو اصطلاح لعينات خرافية من النساء، يقال إنهن يحولن الرجال إلى حمير، ويتحولن إلى أتان، ويمارسن معهم الجنس كالحوانات أمام الناس، ثم تعود المرأة إلى صورتها البشرية بعد أن تتمرغ فى التراب، حتى يمنع كثرة الغبار رؤية العيون

(١) «أمين سر الزوابع ١٩٧٩م، ترجمة رملية لأعراس الغبار».

(٢) د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، ط ٢، ص ١٧٨، دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ١٩٧٤م.

(٣) «استقالة الموت ١٩٧٨م، زمان بلا نوعية».

لها، على حين يعجز الرجل المسوخ أن يستعيد صورته الآدمية إلا على يد رجل مشعوذ يسمى "المبديد" ؛ لأنه يخلص الرجال من مسخ "البدات" وقد صار اسم "البدّة" رمز البشاعة والخوف والمسوخ ، ووراء هذه الخرافة حكاية ، يقال إن النساء اللواتي يصلن إلى هذه القدرة يتدربن على التعرى ثلاثين ليلة في أماكن مكشوفة . ويلن أربعين صباحا متواليا في مواجهة الشمس عند بزوغها ، ويروى المخبرون عنهن أنهم في منطقتين معينتين ، وأنهن يحرم من الزواج لغناء آبائهن وارتفاع مهرهن ؛ لما يتمتعن به من جمال) .

هذا ، ويأتى استخدامه لشخصيات الأساطير الشهيرة عابرا ، مجرد إشارات تستدعى الأحداث والصفات المتعلقة بالشخصية ، وقد يعدد هذه الشخصيات لحاجه فنية ارتأها تنوب عن استرسال التصوير ، فعن وقفة الشعب اليمنى في وجه الإمام الظالم ، يصور الشعب أقوى من جبروته وأدهى من ذكائه وخداعه ، فاستطاع أن يهدم سطوته ويكشف زيفه :

فخلعنا عن صدره قلب "شمشون" وعن وجهه قناع "سجاح"^(١)

فشمشون : من قضاة العبرانيين ، اشتهر بقوته ، فنزعتها عنه "دليلة" لما قصت شعره ، وهو بطل أسطوري في الموروث الرومانى^(٢) وسجاح : رمز الخداع المضطرم بالشبق الجنسي ، فهي امرأة نيمية ادعت النبوة ، صاحبة مسيلمة الكذاب ، حيث وهبت نفسها له^(٣) .

إن البردوني استطاع أن يحقق قدرا من الصلة بين الأسطورة المستخدمة وتجربته الشعرية ، رغم استخدامه الجزئى العابر ، ذلك أن الشخصية الأسطورية "والأسطورة قد وجدنا صدى خاصا في نفسيته ، يتمثل في بعض الومضات الغائمة في لاوعيه ، في بعض معطيات الأسطورة صورتها الرمزية التي تضيئها وتنقلها إلى الشعور"^(٤) ، وخير مثال توظيفه لأسطورة "البدّه" معادلا لحالته النفسية أمام تعمد الحكومات إهانة الغريزة والجنس في شعوبها الفقيرة ، لتضليل عقول الناس عن مجريات السياسة ، وغرس الخواء الفكرى في الشباب ، ولو كان استخدم الأسطورة بشيء من التوسع وحملها ماتطيقه من التكثيف ، ووزع أدوارها وأفكارها على أحداث وشخصيات مبتدعة، لكان وقعها أشد عمقا وتأصيلا من مجرد الإشارة إليها.

(١) (تحد ١٣٨١ هـ في طريق الفجر).

(٢) المنجد في اللغة والأعلام، ط ٢٣، ص ٣٩٢، دار المشرق، بيروت ، لبنان.

(٣) الدرة الفاخرة للأصبهاني ص ٣٢٥. وانظر: المعجم الوسيط: ص ٤٣٢، ج ١.

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٢٢.

. تعقيب : لقد استخدم البردوني الموروث بأنماط ثلاثة، الأول: أن يلتحم بالشخصية متحدثاً بلسانها عن تجاربه المعاصرة التي تستولد في تناقضها مع الماضي مفارقات تصويرية أثيرة، كالتحامه بأبي تمام من خلال معارضته في قصيدته العظيمة "أبوتمام وعروبة اليوم ١٩٧١م، لعيني أم بلقيس" (١)، أو متحدثاً بلسانها إلى شخصية أخرى هي التي يسقط عليها واقعه النفسي وتجربته الفنية، كالتحامه بالمتنبى ليسقط على أبي نواس؛ تحقيقاً لحاجة فنية تجمع بين محاكاة الشخصية والتحدث بها، ورغبة في حرية التعبير خلف قناع الموروث (٢). والنمط الثاني: استلهم الشخصية من خلال قولها، كما استلهم شخصيتي حسان بن ثابت والنابغة الذبياني من شعرهما (٣)، والنمط الثالث: الاستغناء بمجرد ذكر الشخصية عن الالتحام أو القول، وعلى هذا الاستخدام الأغلب للشخصية عند البردوني، "إذ يقنع بمجرد الإشارة إلى شخصيات لها مذكور روي في كيان المتلقى، فتفجر هذه الإشارة بقية الإشعاعات المرتبطة بالشخصية" (٤).

غير أنه في إطار النمط الثالث، تجاوز المؤلف في الإحالة على الموروث، ففي قصيدته "مواطن بلا وطن ١٩٧٠م، من ديوانه: لعيني أم بلقيس"، يجنح إلى استيحاء كل موروث له أبعاد خاصة أو عامة في تاريخ اليمن: شخصيات، قبائل، أحياء من قبائل، أسماء كتب لمؤلفين من اليمن، أسماء كتب عن اليمن، أقوال من الشعر عن اليمن، ملوك اليمن القدامى، أساطير تستثير واقعاً يمينياً قديماً... وذلك، ليحدث تأثيراً يدندن حوله كثيراً، إذ كيف استحال اليمن واليمنى إلى واقعين مربين؟ وقد كانا من عصارة الممالك والملوك الخالدة على مر التاريخ، وهو عندما يدفع المتلقى إلى استيلاء المفارقة، يكتفى بمجرد إثارة حالة من الأسى؛ بكثرة ما يطرق بالموروث على ذهن المتلقى وخياله، وإن كان يؤخذ على الشاعر هنا، افتخاره مثلاً بأحياء من قبائل، ليس لها عراقية الماضي وإشعاعاته، مما يعنى المتلقى، ولذلك، يذيل كل صفحة تقريباً بهامش للتفسير، وهذه الإشارات التراثية، يستحضرها من مختلف المصادر: الدينية والتاريخية والأدبية والأسطورية والفولكلورية:

بلاده سطر على كتاب "عبرة الزمن" (٥)

(١) انظر في هذا الكتاب ص ٢٠١ .

(٢) انظر في هذا الكتاب ص ٢٠٣ وما بعدها

(٣) انظر في هذا الكتاب ص ٢٠٤ .

(٤) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، ط ١، ص ٥٩. مكتبة دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٤م.

(٥) عبرة الزمن: كتاب في التاريخ اليمنى القديم، "لعمارة اليمنى": قتله صلاح الدين الأيوبي سنة ٥٦٩ هـ بعد قيامه بحركة تمرد على صلاح الدين، واتهم بالكفر والزندقة، اشتهر بالفصاحة والشعر، وله مصنف في الفرائض والوزراء الفاطميين، وهو شافعى المذهب، له ديوان شعر. - انظر: "الحافظ بن كثير (٧٧٤ هـ) =

| | |
|--------------------------|----------------------------------|
| رواية عن "أســـــمد" | أسطورة عن "ذى يزن" (١) |
| حكاية عن "مدهد" | كان عميلاً مؤثماً (٢) |
| وعن ملوك استتبوا | أو سببوا مليون "دن" (٣) |
| الملك كـــــان ملكهم | سواء قـــــعب من لبن (٤) |
| واليوم طفل "حـــــنير" | بلا أب ، بلا صـــــبـــــا (٥) |
| يفـــــزوه ألف "مدهد" | وتنشئى بلا نـــــبـــــا (٦) |
| يكفـــــيه أن أمـــــه | "ريا" وجده "ســـــبـــــا" (٧) |
| وأن عم خـــــاله | كان يزين "يحصـــــبـــــا" (٨) |
| وأن خـــــال عمـــــه | كان يقود "أرحبـــــبـــــا" (٩) |
| كانوا يضيئون الدجى | "ويعبدون الكوكبـــــا" (١٠) |
| يا ناسج "الإكليل" قل | تلك الجبـــــاه من غبـــــا (١١) |
| أو سمـــــها كواكبـــــا | تمنعت أن تغـــــربـــــا |
| اليوم أرض "مـــــارب" | كأمرها .. موجهـــــه (١٢) |

= البداية والنهاية، ج ١٢، ط ٢، ص ٢٧٦، مكتبة المعارف، بيروت: ١٩٧٧م، وانظر: د. أحمد شلبي: موسوعة التاريخ الإسلامى، ج ٥، ط ٧، ص ١٩٣، مطبعة النهضة ١٩٨٦م.

(١) أسعد: أسعد بن مالك الحميرى، ملك يمنى حميرى، لقب بالكامل لبطولاته. وسيف بن ذى يزن: ملك يمنى قاتل الروم والفرس، وله أمجاد تاريخية بلغت حد الأساطير فى أذهان أهل اليمن.

(٢) عن مدهد 'سيدنا سليمان عليه السلام:

(٣) يشرح اسم 'سبأ'، فيقال، لكثرة ما استبوا أو سبوا من النساء، أو لكثرة ما سبأوا أى شربوا من الخمر، 'والدن' وعاء الخمر الضخم.

(٤) إشارة إلى بيت 'أمية بن أبى الصلت' الذى مدح به الملك سيف بن ذى يزن:

تلك المكارم، لا قعبان من لبن شيباً بماء قعادا بعد أبوالا

انظر: ديوان أمية بن أبى الصلت ص ٥٢ الطبعة، الأولى جمعه وطبعه 'بشير يموت': المكتبة الأهلية" بيروت ١٩٣٤م.

(٥) إشارة إلى الإنسان اليمنى المعاصر.

(٦) إشارة إلى الآية الكريمة: 'فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ نبأ يقين'. التمل: ٢٢.

(٧) 'ريا' بنت الحارث، فارسة حميرية شهيرة.

(٨) يحصب: حى من قبيلة باليمن.

(٩) أرحب: حى من قبيلة باليمن، ينسب إليها النجائب الأرحبية.

(١٠) إشارة الى معبد القمر فى 'مأرب'.

(١١) الإكليل: كتاب عن ملوك اليمن القدامى، لأبى محمد الهمداني، من مؤرخى القرن العاشر الميلادى.

(١٢) إشارة الى اليمن.

| | |
|-------------------|------------------------|
| يقودها كأمها | "فار" وسوط "أبرهه" (١) |
| فما أمر أمسها : | ويومها ، ما أشبهه |
| "تموز" في عيونها | كالعانس المولده (٢) |
| "والشمس في جبينها | كاللوحه المشوهه (٣) |
| فيا سهيل هل ترى | اسئلة مدلهه ؟ (٤) |
| ممتى يفقها هنا | شعب يعى تنبهه ؟ |

القصيدة تتكون من سبعة وثلاثين بيتاً، على مجزوء، الرجز، قسمت إلى ثلاث فقرات، بزيادة بيت في الفقرة الثالثة، تنوعت قافيتها، الثلث الأول مقفى بالنون الساكنة، والثاني بالباء المشبعة بألف المد، فاضطر إلى تخفيف الهمزات كثيراً، مثل: نبا، سبأ، غباء، الإباء، والثلث الأخير مقفى بهاء السكت، وقد اختار البحث عشرين بيتاً من القصيدة، لاشتمال هذه الأبيات على الموروث بأنواعه، مع محاولة الحفاظ على ترتيب المعانى فى القصيدة.

ولاشك أن البرودنى فى هذه القصيدة قد بالغ فى الإحالة على الموروث باختلاف مصادره، فلا تعدو كونها حصراً لشنات الموروث والأحداث المتراكمة فى خياله من إمامه بالتاريخ اليمنى، فالموروث هنا يتشكل فى كلمات وجمل لا تبني صورة، ومع التزامه بالقالب التراثى، لجأ كثيراً إلى الضرورة، كتخفيف الهمزة، وقطع همزة الوصل، وقد أحدث فجوة عميقة بين المتلقى والقصيدة، تأتى من اضطراره إلى مراجعة كل إشارة تراثية، والوقوف أمام ضرورات التغيير وقطع المعانى فى مجزوء الرجز؛ لالتزام الشاعر بوحدة البيت، والقافية، "فاستغلال الموروث، ينبغى أن يخضع لجملة مقاييس منها: أن تكون ثمة علاقة عضوية بينه وبين القصيدة، بأن تكون الحاجة اليه نابعة من داخل الموقف الشعرى ذاته، ومنها: أن تكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقى والرمز التراثى؛ ألا يكون غريباً عنه غربة مطلقة، حتى إذا ما ألمح إليه الشاعر، أيقظ فى وجدان المتلقى هالة من التدايعات والذكريات المرتبطة به" (٥)، لقد اهتم البرودنى باستعراض الماضى والتنويه إلى أحداثه

(١) الفار: رمز التخريب فى 'مأرب'. 'أبرهه'. أبرهة الأشرم، ملك اليمن الحبشى، حاول هدم الكعبة سنة ٥٧٠م مستخدماً الفيلة فى القتال .. انظر: المنجد: ص ٧، ط ٢٣.

(٢) تموز: إله الخصب لدى سكان ما بين النهرين 'البابليين' والآشوريين 'يقابله' - 'أدوينس' لدى الفينيقيين. انظر: المنجد: ص ١٩٣، ط ٢٣، دار المشرق، بيروت.

(٣) إشارة الى عبادة الشمس والكواكب زمن الملكة بلقيس.

(٤) سهيل: نجم يمانى يتفاءل به عند الفلكيين القدامى.

(٥) انظر: واقع القصيدة العربية: ط ١، ص ٦٦ وما بعدها.

المضيئة في تاريخ اليمن وإن كانت منبوذة في التاريخ العربي والإسلامي، وذلك أكثر من اهتمامه ببناء القصيدة، فتحوّلت حالة الأسى والفراغ التي كان يحسها والمتلقى إلى نوع من الافتخار بالماضي وما يتعلق به، دون إحداث مفارقة تجذب الخيال وتمسك بطرفي الصراع في البناء الفني، ولذلك كان الصوت في القصيدة واحداً رتيباً ويدعو إلى الملل، على العكس تماماً مع روائعه التي تستعيد أمجاد التراث وحياً أخاذاً وأسلوباً أصيلاً.

د- المعارضات :

لم يقف البردوني صامتاً أمام عيون الشعر العربي، فقد تأثر تأثراً عظيماً بكثير من المبدعين العمالقة، كيزيد بن مفرغ الحميري، الشاعر اليمني المقيم في ديار الأمويين، وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء، وغيرهم من القدامى والمخضرمين كامرئ القيس والنابغة الذبياني وحسان بن ثابت رضي الله عنه، ومع اختلاف درجة التأثير بهؤلاء الشعراء، فإن التعرض لشعرهم بالمحاكاة أو التضمين أو الاقتباس الفكري، غدا من خصائص شعره، وتأخذ معارضاته الشعرية وجه تلك الخصائص؛ لأنها تحمل أصالة الموروث الذي ينتمي إليه، وأصالة إبداعه الفني المتفرد، فقد استطاع أن يفيض على ذلك الموروث بروحه وفنه وتفرد، فمزجه بمفهومه العميق لوحدة التجارب الإنسانية، حتى شعت الحداثة من معارضاته، كأنها لم تكن من قبل، فجدد في لغته وأسلوبه وموسيقاه وصوره وقضاياها وأفكاره، فاندثر الموروث، إلا ظلالاً مشعة طيبة في يده، أبقاها حيث أراد، تطوف خلال معارضاته ملتحمة بالجديد، وهذا العنصر الجديد «خاضع لشخصية المنشئ خضوعاً تاماً، كما أن العناصر القديمة هي أيضاً خاضعة لشخصية المنشئ في عملية التأليف والخلق الفني»^(١)، ولا يتنافى إطلاقاً وجود عناصر قديمة، ووجود أصالة فنية، وشخصية أدبية لها كيانه، ولها مميزاتها الفنية الخاصة بها^(٢)، وهذا ما يتعارض مع الحكم على التضمين والمعارضات بالتقليد، كما لا يتفق والتخمين بدافع إبداع المعارضة، كإثبات قدرة الشاعر على المحاكاة، أو جرياً على عادة الشعراء في معارضة الأقدمين، أورد فعل لضعف الشاعر وعصره، فيستمد القوة الفنية من القديم^(٣)، فليست المعارضات العظيمة تقليداً ينفي قدرة المعارض على الإبداع، بقدر ما هي نزوع إلى الموروث الغني بتجاربه وأسلوبه، يستلهمه الشاعر مداداً فنياً لتعميق تجربته الحديثة، وربطها بجذور إنسانية تقشعر

(١) د. محمد مصطفى هدارة: مقالات في النقد الأدبي، ص ٤٩، دار القلم ١٩٦٥ م.

(٢) نفسه: ص ٤٩

(٣) خصائص الشعر الحديث: ص ١٤٤.

باستدعائها الأحاسيس والمشاعر، فالنزوع إلى الموروث، وبالتحديد القصائد العظيمة لمعارضتها، «إنما هو تغلغل وتعمق في التقاليد الفنية الموروثة، حتى لا يضرب الشاعر في متاهات الفن، وحتى لا يضل طريق الشعراء النوابغ الذي سلكوه أمامه في لغته، فيجرب في نفس الدورب على هدى سابقه، ثم يحاول أن يتدع المثل النادر، بعد أن يكون قد تعرف تعرفًا تامًا كاملاً على كل ما صاغه أسلافه؛ إذ رآه رؤية صحيحة، في أعظم ما يكون من النور والضياء»^(١)، وشاعرنا عبد الله البردوني، لديه القناعة الكافية لمنهج المعارضات، فمن حيث إمكاناته الفنية، فهو مطبوع على الإبداع التراثي، فلم ينشئ قصيدة واحدة على نهج الشعر الحر، ورصيده المعجمي واسع ومتنوع ودقيق، وأسلوبه متميز التركيب والأداء والاستخدام، وصوره أصيلة، من ذات نفسه المبدعة، وموسيقاه قوية أثيرة، وميوله الفنية والنفسية تنزع إلى تعظيم وإجلال الماضي المشرق، ولذلك تعد معارضاته أصيلة الإبداع؛ لتوافر عاملى الصدق الفنى والصدق النفسى، «ويكفى أن يكون الشاعر ماهراً في تصوير ما يقوله، بارعاً فيما يستمدّه من غيره، فيجرب على لسانه بلاغة وكلمة جامعة، تذيب وتدور على ألسنة الناس»^(٢)

وهناك أوجه للتشابه أو التضاد تدفع شاعرنا إلى المعارضة، فحين عارض أبا تمام في رائحته التي يمدح فيها المعتصم لفتح عمورية، كانت المفارقة قد أمتلكته لينفجر بمعارضاته الرائعة أيضاً «أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م»، فالعرب الذين هبوا لنجدة امرأة عربية في بلاد الروم، غدوا مسلوبي الإرادة والبلاد، واحتفوا بالغاصب المحتل، سلاحهم الخطب العقيمة، لم ينضجوا رغم بشاعة خضوعهم للعدو، بل انقلبت الحكومات العربية على رعاياها، هذه المفارقة التصويرية المستولدة من اختلاف الزمن، انبعثت في أحاسيس الشاعر بعد هزيمة العرب المنكرة أمام إسرائيل في ٥ يونيو ١٩٦٧م، ولم يحدث العرب ردة فعل تدل على غضبهم، فالمعارضة أبدعت في ١٩٧١م، حيث كان العرب في وحل الانكسار، فأحدثت في النفس تأثير الأسطورة، واستدعت سحر التاريخ ليخففا من هول الصدمة، وليبعثا الأمل في قوة الانتصار القادم الجديد، وهو حينما استلهم «أبا تمام» وزمنه المشرق في قصيدته «فإنما هو وجه من وجوه التسليح بأكثر ما يمكن من طاقات إطالة النفس في القصيدة من ناحية، وهو من ناحية أخرى وجه من وجوه تطعيم شعره ببعض الأساليب الموروثة»^(٣)، التي أخذت صفة الخلود بكمالها الفني والموضوعي.

(١) د. شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ط٦، ص ٨١، دار المعارف بمصر ١٩٧٥م.

(٢) شوقي، شاعر العصر الحديث: ص ٨٣.

(٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات «رسالة دكتوراه» د. محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية ص ٢٤٩، سنة ١٩٨١م.

لم يقف البردوني بالمعارضات حيث وقف أمير الشعراء أحمد شوقي، الذي التزم في معارضاته بما يجب التقيد به، فكان «دقيق المحاكاة التي دلت على براعته ومهارته»^(١) في الأسلوب والرصيد اللغوي الكبير، فكان شوقي ومن يعارضه ينهلان من نبع واحد، فشوقي في بناء قصائده ينتهج نهج أساتذته الشعراء في العصر العباسي، ثم البارودي رائد نهضة الشعر في العصر الحديث^(٢)، ولم يحل جانب التقليد بين شوقي والتجديد في شعره، فمعارضاته ذاتها دليل على تطور فكر قصيدته، اتضحت فيها شخصيته الفريدة، وأشرق فيها حسه الوطني ووجدانه القومي^(٣)، فكانت معارضاته «استجابة للعنصر النفسي الذي عمق أثره في نفس الشاعر لشعوره بالغربة وحنينه إلى الوطن»^(٤).

التزم أمير الشعراء الوزن والقافية، حرفا وحركة إعرابية، والأسلوب - غالبا - ، والمقاطع الشعرية التي تمهد لقافية البيت الشعري، و كأنه التزم أيضا باللغة والجرس الموسيقي، و كان تجديده في حدود "قانون المعارضات"، في حرية الانتقال بين الأفكار والموضوعات وترتيبها حسب حالته النفسية، و في تراسل الألفاظ موقعها حسب الجملة التعبيرية التي اختارها لمعانيه^(٥).

أما البردوني، فإنه يلتحم بالشخصية من خلال المعارضة، و يركز على نهج المعارضة للانطلاق إلى آفاق الحداثة المطلقة في كل جوانب القصيدة، ففي معارضته "أبا تمام" التزم الوزن الشعري والتصريع و حرف القافية، ولكنه غير حركة القافية الإعرابية، من الكسر في قصيدة أبي تمام إلى الضم، وهذا التغيير يوافق حالته النفسية الهائجة، فالغضب يلائم الرفع والضم، فقوة الاندفاع والضيق يناسبها التفاف الشفتين حول أنفاس الباء، هذا الحرف الانفجاري الشفوي، وتتولد مواءمة أخرى من حالة الرفع بين الأفكار والموضوع، فقافية الباء المضمومة وافقت الفعل المضارع الدال على استمرارية الحدث و أنه لم ينته بعد، ولذا جاء الفعل المضارع مقطعا موسيقيا في القافية ست عشرة مرة، و كلها تحمل الدلالة الزمنية ومأساة الاستمرار، ليكتمل مع القافية عنصرا الغضب والزمن، كما أفاد الضم أيضا في التحدث عن الغائب أو الغائبين بواو الجماعة، مرة بعد الفعل

(١) معجم مصطلحات الأدب: ص ٣٨٩.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص ٢٤٩.

(٣) د. سالم المحمداني ود. فائق مصطفى: الأدب العربي الحديث، ص ١١١، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل بالعراق ١٩٨٧ م.

(٤) نفسه: ص ١١٠.

(٥) انظر: د محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص ٢٥٠ وما بعدها. وانظر: «الشوقيات».

المضارع، وثمانى مرات مسندة إلى الفعل الماضى الذى أفاد بدوره فى تحقق وقوع ما يغضب الشاعر و ييكبه:

| | |
|--------------------------------|--|
| حكامنا، إن تصدوا للحمي اقتحموا | وإن نصدي له المستعمر انسحبوا |
| هم يفرشون لجيش الغزو أعينهم | و يدعون وثوبا، قبل أن يثبوا |
| الحاكمون "وواشنطن" حكومتهم | واللامعون ، وما شعوا ولا غربوا |
| القائلون نبوغ الشعب ترضية | للمعتدين ، وما أجدتهم القرب ^(١) |

قد بدأ "أبو تمام" قصيدته بأسلوب التفضيل الذى قطع الحكم للسيف على كتب العرافين وجعل فى حده حسم الأمور العظيمة:

| | |
|--------------------------------|--|
| السيف أصدق أنباء من الكتب | فى حده الحد بين الجد واللعب |
| بيض الصفائح لا سود الصحائف، فى | متونهن جلاء الشك والريب ^(٢) |

أما البردوني، فقد استهل بالتعجب المشروط: وكأنه يعضد أبا تمام، فوافقه فى مقدرة القوة على الحسم، وخالفه فى إمكان استعمال القوة فى غير الحق، أى أن البردوني انتهج أسلوب الترجيح والشرح والتخصيص وهو يعقب على عموم "أبى تمام"، ومما ساعد شاعرنا على ذلك، تميزه باستخدام أساليب الحوار والإقناع، ولقد استخدم "السيف" ليس للتقليد، ولكن لإحداث مفارقة مبدئية مع عصرنا الحاضر الذى غدا فيه السيف رمزا، ليحل محله وسائل حربية أخرى أشد فتكا، وبذلك ينقد بطرف خفى هذا الواقع المتخلف، والذى ساندت فيه القوة الباطل، وتباطأت عن نصرة الحق:

| | |
|----------------------------------|---------------------------------|
| ما أصدق السيف ! إن لم ينضه الكذب | وأكذب السيف ! إن لم يصدق الغضب |
| بيض الصفائح أهدى، حين تحملها | أيد إذا غلبت ، يعلو بها الغلب |
| وأقبح النصر ، نصر الأقوياء بلا | فهم، سوى فهم كم باعوا وكم كسبوا |

ويتصف البردوني بحدة فى ترتيب الأفكار، ويتحلى بالتسلسل المنطقى فى تصويرها وتجسيدها وتتبعها فى ذهنه، والإلمام بما تفرزه فى ذهن المتلقى من توليد التناقض؛ فبعد أن ساند القوة استدرك

(١) أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م، لعينى أم بليقيس.

(٢) د. طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٠٧، دار المعارف بمصر ١٩٧٥م.

عليها نصر الجاهلين الذى يضر الأمم المتصرة، ويتبع خيوط الجهل، حتى استولد منها نقيضها، إنه "علم أنصاف بشر"، يجدون فى كل مسلك قذراً فكراً يؤازرهم، وإن تاجروا فى البشر أو دمروا الإنسان باسم العلم وفى باطنه قوة الجهل:

قالوا : هم البشر الأرقى ، وما أكلوا شيئاً .. كما أكلوا الإنسان أو شربوا
أدهى من الجهل ، علم يطمئن إلى أنصاف ناس ، طغوا بالعلم واغتصبوا

ولم يلتزم البردوني بعدد الأبيات فى قصيدة "أبى تمام" أو بكل القضايا والأفكار التى تناولها، فقصيدته أبى تمام بلغت واحداً وسبعين بيتاً، بينما جاءت قصيدة البردوني فى خمسين بيتاً، عالج فيها قضايا معاصرة من خلال إحداث عنصر المفارقة التصويرية بين العرب فى زمنين مختلفين، ويصدع فى بعض أبياته بخلاصة إدراكه لتلك المفارقة البعيدة، كقوله:

ماذا ترى يا أبا تمام ؟ هل كذبت أحسابنا ؟ أو تناسى عرقه الذهب ؟
عروبة اليوم أخرى ، لا ينم على وجودها اسم ولا لون .. ولا لقب

ومن تلك القضايا المعاصرة، السلبية العربية فى مواجهة الغازى القديم الجديد، وظهور نبرات الشجب والإعجاب بالخطب الجوفاء، ومن خلال ذلك وصفه اللاذع لحكام العرب الذين دانوا بالتبعية للغرب، كما جسد وطنه اليمن، وكيف يعانى من الفقر والجهل والمرض، واستمرارية امتداح القديم وهو فى واقع أليم بضرب فى الخرافات، ويتناول بعض القضايا الإنسانية الخاصة بينه وبين أبى تمام كشاعرين، كقضية المدح للارتزاق، وتعهد الحكومات تجويع النبغاء من الشعب لإطفاء جذوة الثورة التى تنشأ من الكفاية الغذائية والاستقرار الاجتماعى والصفاء الذهنى للناخبين، وهو فى كل مرة يستولد الأمل لتغيير الواقع، ويحمد له تفاؤله ومشاركته الصادقة لآلام شعبه اليمنى وقومه العرب؛ ويسيطر على القصيدة نوع من الوحدة النفسية العميقة التى تربط بين جميع أفكاره وقضاياها، ويمتزج فيها عنصر الألم المتفجر بالحزن واستيلاء الأمل، وذلك لكونه من عامة الشعب الذى عانى آلام الحياة وتخلف الوطن والأمة، مما أضفى على القصيدة صدقاً نفسياً عالياً، على العكس من أمير الشعراء شوقى الذى لم يشعر بالفقر ونبعته، "إن شوقى لم يعرف الحب، وأغلب الظن أنه لم يعرف الألم، والألم هو ذلك الزاد الإلهى، الذى يفجر عواطف الفنان، ويدونه يصبح الفن، بل تصبح الحياة كلها متعة رحية توحى باللطف والركة، ولكنها لا توحى

بالعمق والصدق، وما الحب؟ وما الحياة؟ بدون الألم الصادق العميق؟^(١)، فالبردوني أكثر التصاقاً بالآلام أمته وأصدق حزناً وإنسانية.

ومن حيث اللغة، استخدم البردوني الفصحى الدراجة، تخترق الأحاسيس بعمق دلالتها وسهولة استخدامها، ظللها بجرس موسيقى أقام فيها الأصالة، تهلل بالمعاني الصريحة والمستوحاة في جراءة شاعرة، فلا مكان للهمس والخفوت، وتلك أصالة انتماء صدقت مع تجربته الشعرية في هذه القصيدة، "فالآدب العربي قد عرف الأصالة والقوة والوضوح كطابع عام. وليس المزاج العربي موكلاً بالأحاسيس الصغيرة الهامسة، والأطياف الباهتة، والهمسات الخافتة، والحياة ليست مطالبة بأن تحيل الفنون جميعها همساً، لأنها لا تستطيع أن تحيل الطبيعة كلها إلى همسات خافتة، أو حشرجات لاهثة، فالحياة أكبر من ذلك وأعرف بقيمة الأنماط المختلفة، وإن طبيعة الآدب العربي تتعارض مع الشخصيات المهموسة التي لا تجهر، والتي تتردى دائماً وتتضاءل وتتفانى وتخنس، والتي يتوافر فيها الحنان والحنين في همس واستخفاء، ولا شك أن الدعوة إلى الهمس وإذاعتها هي جزء من خطة تغيير طوابع الآدب العربي عن أصولها وقيمتها، أما هذا الهمس، فهو مستمد من الآداب الغربية ذات الأصول الإغريقية والوثنية"^(٢)، لذا لمجد شاعرنا بجلجل بلغته القوية المصحوبة بهدير الموسيقى، ليزلزل الضمير العربي الإسلامي الخامل من رقدته، ولا تنفق تلك الجلجلة اللغوية، وهذه الزلزلة الإنسانية، مع الهمس في إطار الشعر الحر مثلاً، ولكن تنفق مع استدعاء الشعر العظيم من الأحداث العظيمة، لتفجير كوا من الناس وتغيير مجالات التفكير في حياتهم، والنهوض بها إلى وصل الماضي العريق.

اختار البردوني لغته من مدركات الناس، فاستخدم أسماء التفضيل للمبالغة: أصدق، أكذب، أهوى، أقبح، أدهى، الأرقى، أخزى، أضنى، كما استخدم أسماء الشخصوس: أبو تمام، حبيب، الإفشين، المعتصم، قحطان، كرب، وضاح، وأسماء كتب ومدن: الحماسة، وهو الديوان الذي اختار قصائده أبو تمام، صنعاء، اليمن، الموصل، عمورية، حيفا، النقب، وأسماء أجنبية: واشنطن، الميراج، كما مال إلى استخدام أفعال المطاوعة، التي تعتمل في ذهنه صوراً مستقلة: ينتسب، ترتقب، يقترب، تنتحب، ينسكب، أغترب، تكتشب، تعتجب، تلتهب، وقد لا يحتاج القارئ إلى المعجم لسهولة معاني كلماته، غير اليسير مثل: ينضه بمعنى يخرج.

(١) كتب وشخصيات: ص ١٤٣، من مقارنة الأستاذ سيد قطب رحمه الله بين شوقي وعزيز أباظة.
(٢) أنور الجندي: خصائص الآدب العربي، في مواجهه نظريات النقد الأدبي الحديث، ط ١، ص ٣٥٠، ٣٥١، دار الاعتصام، القاهرة ١٩٧٥ م.

ومن حيث الأسلوب، فقد مزج بين السرد والحوار وتفجير "المونولوج الداخلي" وعمد إلى الأساليب الإنشائية، كالنداء والاستفهام والتعجب والنفي من خلال الحوار، ويستولد من الأحداث أسلوب الطباق والمقابلة والمفارقة، وهو في عرضه لشعره كأنه يجيب على أبي تمام بالنفي من خلال معارضته، ليحدث المفارقة والتحول في العلاقة التصويرية، يقول أبو تمام:

إن الأسود ، أسود الغاب مِنّها يومَ الكريهة في المسلوب لا السلب
يرد البردوني نافيا وموضحا:

| | |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| ماذا جرى ؟ .. يا أبا تمام "تسألني | عفوا سأروى ، ولا تسأل ، وما السببُ |
| يدمي السؤال حياءً حين نسأله | كيف احتفت بالعدى "حيفاً" أو "الثقب" |
| من ذا بليى ؟ أما إصرار "معتصم"؟ | كلا ، وأخزى من "الإفشين" ما صلبوا |
| اليوم عادت علوج الروم فاتحة | وموطن العرب المسلوب والسلب |
| "تسمون ألفاً" لعمورية" اتقدوا | وللمنجم قالوا : إننا الشهب |
| قيل انتظارُ قطاف الكرم ما انتظروا | نضج العناقيد ، لكن قبلها التهبوا |
| واليوم تسمون مليوناً وما بلغوا | نضجاً ، وقد عصر الزيتون والعنب |

ويستخدم الموروث لتأصيل قصيدته ولتخدم الشخصية الموروثة طرفي المفارقة التصويرية، مثل: المثنى بن حارثة الشيباني قائد معركة القادسية، والمعتصم الخليفة العباسي ٢١٦هـ : ٢٣٢هـ، والإفشين: حيدر بن كاوس الإفشيني، قائد جيش المعتصم، خانه وغدر به، فأحرقه الخليفة المعتصم، وبابك الخرمي، صاحب مذهب إياحي سنة ٢٠١ هـ، يستبيح في جواهره كل محظور، قضى عليه وعلى أتباعه "حيدر الإفشيني" قائد المعتصم^(١)، ويجري الحوار مع أبي تمام، مناديه باسمه، أو بكنيته.

لقد استطاع البردوني من خلال هذه المعارضة أن ينقل الواقع المر إلى عالم أبي تمام على سبيل الشكوى واستنطاق الماضي المشرق واستيلاد الأمل من خبرة الماضي، وذلك في آخر بيت من القصيدة حيث عجزه من بيت لأبي تمام "إن السماء ترجى حين تحتجب" فهذا التضمين ساعد بقية الوسائل على تحقيق أهداف الشاعر، ومنها: اختيار العنوان "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م". حيث مهد لجو المفارقة الزمانية والمكانية والتصويرية، كما جاءت القصيدة نفسها استلهاماً للتراث الأدبي

(١) الأستاذ العقاد: أبو نواس، ص ١١٤.

المشع بعوالم زاهية في الفنون والحروب والسياسة والعلوم، فهي من المعارضات الإبداعية المتميزة، كما استخدم البردوني عدة أشكال وأساليب خلقت امتزاجاً روحياً ونفسياً بينه وبين أبي تمام، ثم بينهما وبين المتلقى: التصريح والوزن والموسيقى والقافية والحوار والسرد والتضمين، ومشاركة الشاعر لأبي تمام قضايا إنسانية خاصة، كقضية المدح والارتحال والعلاقة بالوطن والعبقريّة المبكرة قبل الأربعين، فقد توفي أبو تمام وعمره ثمانية وثلاثون عاماً بعد عمر مفعم بالإنجازات العظيمة، بينما يرى شاعرنا البردوني تواضعاً أنه في نهاية فنه لم ينجز مثله وقد تجاوز الأربعين بقليل.

ويعارض المتنبي في نوبته الشهيرة:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عانا

وتولوا بفصحة كلهم منه ، وإن سر بعضهم أحيانا^(١)

هذه القصيدة التي تراث عن المتنبي العظيم تأملاته الكونية في الحياة والإنسان، عن تجربة ومعاناة ومراس، وهي صوت فريد جاء خلاصة لا متزاج المتنبي بالفكر الإسلامي المستنير، الذي تغلغل فيه قناعة بعد خبرة، وهي أيضاً خلاصة إدراكه لوكب البشر في ديمومة الزمن، مما يوحى برهافة حسه تجاه التاريخ والأحداث العظيمة، فالمتنبي يرى في هذه القصيدة، "أن الثروة عابرة، ككل شيء إنساني، ومهما تشبثت أيدينا بالحياة، فإن الحياة سوف تفلت من بينها، فالموت ينتظرنا لا يرحم، ويأتي في اللحظة المحتومة، طال العمر أم قصر، مالنا حقاً هو الشرف، وبوسعنا أن نبقي عليه"^(٢)، من هنا يعارضها البردوني، التماساً لدفع المتنبي خلالها، فقد عانى البردوني تقلبات الإمام وسليبات الشعب إزاء جبروته، ويرجع ذلك إلى الهوى الذي غلب على عقول الناس ومنطقهم، ويتمثل هذا الهوى في استحلال الخطايا وركوب الغرور، فبينما يرجع المتنبي إلى الزمان كدر الحياة والشروع، في إطار شمولية الزمان، يفصل البردوني ويرجع ويختار السبب المباشر وهو "الهوى"، ويرى أن العلاج في تغليب العقل والهدى على اتباع الهوى:

| | |
|----------------------------|----------------------------|
| لو تسامت عقولنا عن هوانا | لهدينا الهدى وقدنا الزمانا |
| لو كببنا غرورنا لمالنا | من عطايا الوجود وسع منانا |
| فعطايا الحياة أوسع من | آمال أبنائها وأسخى حنانا |
| لو ملكنا الهدى لما سلّ كفّ | خنجر أراعفاً وأدمى سنانا |
| نحن لو لم نكن أصول الخطايا | ما رأينا ظلالها في سوانا |

(١) ديوان المتنبي، ص ٤٧٤، دار صادر، بيروت ١٩٦٤ م.

(٢) إميليوغرسيه غومث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، سير ودراسات، ص ٤، ص ٢٦، تعريب الأستاذ الدكتور: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٥ م.

فهذه الأبيات رد وتفسير لإجمال المتن:

ربما تُحسِّنُ الصنِيعَ لِباليه ولكن تكدر الإحسانا
كلمنا أنبت الزمان قناة ركب المرء في القناة سنانا
ومراد النفوس أصغر من أن تتعادي فيه وأن ننفاني

وكون البردوني ينطلق من إطار المعارضة الأسلوبية إلى عالمه الحر المستقل، فيفصل ويرجع ويفسر ويحدد في تناول الأفكار والموضوعات، فإنه يسلك بالمعارضات مجالات الحدائنه الأسلوبية والموضوعية، وينأى بالموروث عن مجاهل التقليد والتبعية؛ لأن المعارضة هنا تستشرف عالماً جديداً، هو أقرب إلى توظيف عيون الموروث الأدبي في قضايا معاصرة، استلهاماً وكشفاً للرؤى ضمن وحدة إنسانية راقية، منه إلى التقليد والتقيد بالقديم، والمعارضة بذلك تفتح باباً من الإبداع للإبداع والالتحام في ركب الإنسانية العميق، الذي يتجاوب فيه ملكات الشعراء تصويراً لجوانب حياتهم، حتى يستضيء بها جيل بعد جيل، فإذا كان شوقي في معارضاته «بعيداً عن التقليد الخالص والتقليد الأعمى بمعاني القدماء وأخيلتهم»^(١) فإنه التزم بكثير من مقاطعهم التي تمهد للتصوير والقافية، رغبة في المحاكاة وإثبات المقدرة،^(٢) أما البردوني، فقد ارتكز على بنية المعارضة كمدخل إلى توظيف الشخصية الأدبية الموروثة والقول الأدبي في تجربة معاصرة، وجاءت لغته وأساليبه وصوره جديدة تماماً، لا يدل على المعارضة إلا الإطار الموسيقى وطيوف يحركها الشاعر في خيال المتلقى من خلال الحوار والمفارقة والتناقض والطباق، من خلال الشرح والترجيح والتفصيل.

وقد يدفع البردوني إلى المعارضة، أساء الدفين على وطنه اليمن من خلال شخصيات اليمن التي ذابت في ديار الخلافة الأموية مغتربة عن جذورها اليمنية، كمعارضته أربعة أبيات للشاعر اليمني «يزيد بن مفرغ الحميري (ت ٦٩ هـ)» في هجاء البيتتين «السفياني والزيادي»:

| | |
|--|---------------------------|
| مُفَلَّغَةٌ من الرجل اليماني | الا أبلغ "معاوية بن صخر" |
| ونرضي أن يقال: أبوك زاني | أنفضب أن يقال: أبوك عفاً |
| كرحم الفيل من ولد الأتان | وأقسم أن رخصمك من زياد |
| و"صخر" من "سمية" غير داني ^(٣) | وأشهد أنها ولدت "زياداً": |

(١) حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، ص ٩٨٦

(٢) انظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص ٢٤٩.

(٣) عبد الله البردوني: رحلة في الشعر اليمني، ط ٤، ص ٢٦، دار العودة، بيروت ١٩٨٢ م / وانظر: لسان العرب:

ص ٢٨٣٧ وما بعدها مادة «عديس» وانظر الأدب العربي للدكتور: عمر فروخ، ص ٤٢٨.

اعتمد البردوني في معارضته الأبيات الأربعة على سيرة الشاعر يزيد كما صورها - بكثير من المبالغة والتهويم - الأصفهاني في "الأغاني"، فقد ذكر أنه سقى "المسهل" وحمل على بعير يطوف به أسواق البصرة، بأمر من عبيد الله بن زياد وإلى البصرة معاوية بن أبي سفيان، فجعل عبيد الله خلفه خنزيرا وكلباً ينهشانه كلما أسهل، وواضح أن التصوير يثير الشفقة والاستعطاف، كما يثير السخط على بني أمية، وهو مراد الأصفهاني، وقد نفى الأستاذ "عمر فروخ" هذه الرواية التي جنت عن الحق^(١)، بل رأى أن الأبيات الأربعة ليست ليزيد بن مفرغ، بل "لعبد الرحمن بن الحكم". استناداً إلى ما جاء في لسان العرب^(٢) وتاريخ الطبري^(٣) والبداية والنهاية لابن كثير^(٤)، وقد جاء في اللسان أن "معاوية" لما استقدم إليه الشاعر "يزيد" بعد طلب "يزيد" العفو من "معاوية" عن قوله في عباد بن زياد وإلى سجستان من قبل معاوية:

الآليت اللحي كانت حشيشا فنعلفها خيول المسلمينا

استبراه معاوية من الأبيات الأربعة السابقة، وبرأ يزيد ساحته منها، وأخبره بأنها لعبد الرحمن بن الحكم أخى مروان، فقطع عطاءه عنه، وليس لشاعر مثل يزيد مقطوع العصية والوطن أن يستعدي الخليفة عليه.

لقد تأثر البردوني بمشهد تعذيب "يزيد" كما جاء في الأغاني، وجاءت معارضته المطولة والتي بلغت تسعة وثمانين بيتاً مفعمة بالحزن والحنق على بني أمية، ويحول المشهد المفجع إلى مشهد لسقوط بني أمية:

واسمع زفة، هل ذاك عُرسي؟ أدقنى؟ أم سقوط من ازدراني؟
أتمشى في جنازتها قریش وتزعم أنها قصدت هواني؟
أخزاني الخليفة أم تدنى لكى يفنى، وأعتق التفانى؟^(٥)

والبردوني في هذه القصيدة المطولة خرج لغة وأسلوباً وتصويراً عن مضمون المعارضة، فوظف شخصية الشاعر "يزيد بن مفرغ الحميري" في قضايا معاصرة، يواجه من خلال شجاعته المميّنة

(١) انظر: د. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج ١. ط ٣، ص ٤٢٧، وما بعدها، لبنان، بيروت.

(٢) لسان العرب: مادة «عدي»، ص ٢٨٣٧، دار المعارف بالقاهرة.

(٣) تاريخ الرسل والملوك للطبري (٢٢٤ - ٣١٠ هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٢، ج ٥، ص ٣٦٧: ٣٢١، دار المعارف بمصر ١٩٧١ م.

(٤) الجزء الثامن، ص ٩٥، المطبعة الثانية، مكتبة المعارف، بيروت ١٩٧٧ م.

(٥) «تحولات يزيد بن مفرغ الحميري، بلا تاريخ، ترجمة رمليّة لأعراس الغبار ١٩٨٣ م».

صعاباً، ولكنها بالنسبة لما واجهه مع بنى أمية تعتبر ضئيلة نافهة، هي أخطر بتهافتها من تلك الشجاعة، وذلك لتحولات الزمن والأحداث وتغير الناس ومفاهيمها تجاه معنى الشجاعة والمواجهة.

هـ - التضمين :

والتضمين أيضاً من خصائص الأسلوب التي تتيح للبردوني أن يتحد مع الشخصيات التراثية بصفة غير حلولية؛ لأنها تكون كالضيف الحكيم، يقتبس منه شعراً بلفظه ومعناه^(١)، مع شيء من التقديم والتأخير الذي يبرز مدى تأثر الشاعر بالمقتبس، وهنا يختلف التضمين عن استخدام الموروث، وإن كان التضمين جزءاً من الموروث في بعض حالاته، فشاعرنا حينما يضمن شعره شيئاً من شعر السابقين، فإنه لابد "معمن في التأمل بمصير الإنسان، ويقف طويلاً أمام الموت الذي يودى بكل شيء"^(٢)، فينسج من التضمين خيوطاً روحية موصولة بالماضي، تشف عن نزعة تأملية ووحدة نفسية، ويكون قد اتحد مع سابقه في تجربة الفنية. إيماء بوحدة التجارب وتلاحم المبدعين في صبرورة الحياة، ويكون قد زواج أسلوبين للتعبير عن التجربة، السياق الذي اندفع فيه التضمين، والتضمين نفسه بلفظه ومعناه "فما دامت التجربة ليست ألفاظاً وجمالاً، بل هي شيء خارج عن الألفاظ والجمل، فإن الألفاظ وإشارات ورموز، وقدرتها على الرمز تتوقف على تنبيه ملكة الخيال في الناس، ولذلك يلجأ الأدب إلى استخدام مختلف القوى التي تستطيع بها الألفاظ التأثير في الأفهام"^(٣)، فالتضمين قوة لفظية تصويرية مركزة، يتفد بها البردوني إلى مشاعر المتلقى في سرعة خاطر وحضور بديهة، لأنه استخدم التضمين في أسلوب الحوار الذي يحتاج إلى قدرة على الرد في مهارة ولياقة وإفحام، إذا فوجئ المحاور بسؤال، وهذه صفات يتمتع بها الخطيب السياسي^(٤) والشاعر المشقف كشاعرنا الذي ازدان بها في مشاداته الجدلية السياسية مع السلطة الحاكمة التي ترصد له الأخطاء، ففي حوار مع "المحقق" يلقي بخلفية صوتية غنائية، هي من صميم الموقف، تلخصه وتنذر منه، رغم مسالته الساخرة الهازئة :

| | |
|--------------------------------|--|
| وماذا عن الثوار ؟ حتماً عرفتهم | نعم ، حاسبوا عني ، تغلدوا بجاني |
| وماذا تحدثتم ؟ طلبتُ "سيجارة" | أظنّ "وكبيرتيا" بدوا من أقاربي |
| وماذا ؟ وأنسانا الحكايات منشد | "إذا لم يسالك الزمان فحارب" ^(٥) |

(١) معجم: مصطلحات الأدب: ص ٦٥١.

(٢) انظر: حنا الفاخوري: الحكم والأمثال، ط ٢، ص ٦٨، دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٩م.

(٣) انظر: محمد أحمد عنبر: قضية الأدب بين اللفظ والمعنى، ص ١٩ وما بعدها، دار الكتاب بمصر ١٩٥٤م.

(٤) انظر: د. أحمد محمد الحوفي: فن الخطابة، ط ٤، ص ٦٩، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ١٩٧٢م.

(٥) "سندباد يمني في مقعد التحقيق ١٩٧٥م، وجوه دخانية.."

فعبز البيت الثالث من قصيدة تغنى فى اليمن، تتمثل بيت أبى تمام فى مدح الحسن بن سهل:

وكنتم امراء ألقى الزمان مسالماً فأليت لا ألقاه إلا محارباً^(١)

فالشاعر يقتبس الشعر؛ لقدرته على اختراقه الحواس البشرية بإشعاعاته العميقة المكثفة؛ فالشعر "من أصول الثقافة، وكان ولا يزال تأثيره فى نفوس الناس بعيد المدى، وكانت هناك عوامل عدة قد اجتمعت، فنهضت بالشعر نهضة عظيمة"^(٢)، حتى غداً مصدراً للعلوم، كالتاريخ والحضارة والاجتماع، ومساراً لرصد تحولات الأمم، من تفجر النفس الإنسانية بطبائعها المختلفة، وشاعرنا يلجأ إلى التضمين. عندما يشتد غضبه من كبت الحريات، ويتيقن من حتمية الموت إذا واجه الظلم، ليزدوج تناول التجربة، ويانس بصوت آخر، له سبق الزمن، وريادة المصير نفسه:

"ألا ليت اللحي كانت حشيشاً فأعلفها تناوير اضطغانى"^(٣)

فهو يصدع بهذا الصدر متمثلاً صاحبه اليماني "يزيد بن مفرغ الحميري" (ت ٦٩ هـ)، والذي فقد حياته ثمناً لهذا البيت:

ألا ليت اللحي كانت حشيشاً فنعلفها خيول المسلمينا

فقد قاله لما نفشت الريح لحية "عباد بن زياد بن أبيه" وهما فى طريقهما إلى "سجستان"؛ ولاية من معاوية إلى عباد^(٤)

وفى القصيدة ذاتها يستخدم التضمين. بقصد إثارة الاستنكار والرفض لاعتلاء الماجنين المبغضين سلطة الحكم. إنكاراً لفضل من يستحقها، وإعمالاً لقتل الشرفاء وتشريد المجتمع:

فتى "مرجانة" أضحى أميراً "دعوا جر الذبول على الغواني"^(٥)

ففتى مرجانة هو عباد بن زياد السابق، وأخوه عبيد الله بن زياد والى العراق ليزيد بن معاوية، والذي أمر بقتل الحسين رضى الله عنه وآل البيت وإرسال رؤوسهم إلى يزيد الخليفة بدمشق، والبرءونى بذلك التضمين يستلهم مأساة نساء آل البيت وأطفالهن بعد فظاعة "كربلاء" حيث

(١) ديوان أبى تمام: شرح وتعليق د. شاهين عطية: ط ١، ص ٢٢، بمكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني ١٩٦٨ م.

(٢) فن الخطابة: ص ٢٤٨.

(٣) "تحولات يزيد بن مفرغ الحميري، ترجمة رملية لأعراس الغبار".

(٤) انظر: عمر فروخ: تاريخ الأدب العربى، ج ١، ط ٣، ص ٤٢٧، بيروت ١٩٧٨ م. وانظر: لسان العرب لابن

منظور: ص ٢٨٣٧ مادة "عدم"

(٥) تحولات يزيد،، ترجمة رملية.

اقتدن إلى الوالى عبيد الله (فتى مرجانة) بالعراق، ثم إلى الخليفة بدمشق فى ثياب بالية، خضبت بدم الحسين وأولاده وشباب آل البيت الشهداء^(١). فعجز البيت من بيت لعمر بن أبى ربيعة، من ثلاثة أبيات فى قتل مصعب بن الزبير "عمرة" زوجة المختار بن أبى عبيد:

كتب القتل والقنال علينا وعلى الفانيات جر الذبول^(٢)

ويأخذ التضمين شكلاً آخر فى شعر البردوني، فقد يضمن شعره أسماء شخوص كاملة، وأسماء كتب، ليحاكى واقعية الحوار، وليبث المتلقى الحالة النفسية التى تتاب العامة عندما يتحدثون عن شخصيات تثير الحكومات:

قيل عن "م.ن" أضحى مهيباً هل تحرّيت أنت؟ ما نفع قبلاً؟
اشتري مرةً أمامى كتاباً اسمه "كيف تقهر المستحيلاً"^(٣)

وفى حوارهِ مع المحقق يذكر العمر والاسم:

أجب، لا تحاول، عمرك، الاسم كاملاً ثلاثون تقريباً، "مثنى الشواجي"^(٤)

ففى البيت إسقاط للفواصل ومحاكاة للحوار بدقة، مع اختلاف أساليبه بين الأمر والنهى والاستفهام والتقرير، ويزيد المحاكاة بتضمين الأسماء.

وفى قصيدته ذائعة الصيت "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١ م، من ديوانه: لعينى أم بلقيس"، يضمن معارضته لأبى تمام بشرطيت لأبى تمام من قصيدة أخرى غير التى يعارضها، هذا الشطر المضمن هو مبعث الإبداع فى القصيدة؛ لأنه مبعث الأمل فى ضمير الشاعر، ومسار تفاؤل يخفف من آلامه لظلام حاضر الأمة الذى ينبئ عن مستقبلها:

الا ترى يا "أبا تمام" بارقنا "إن السماء ترجى حين تحتجب"

فعجز البيت من بيت لأبى تمام فى مدح وعتاب عبد الله بن طاهر:

ليس الحجاب بمقص عنك لى أملاً إن السماء تُرجى حين تحتجب^(٥)

(١) انظر: محمد رضا: الحسن والحسين، سبطا رسول الله صلى الله عليه وسلم: ط ٢، ص ٤٢، مطبعة عيسى البابى الحلبي وشركاه، القاهرة ١٩٦٤ م.

(٢) ديوان عمر بن أبى ربيعة: ص ٣٣٨، دار صادر، بيروت ١٩٦٦ م.

(٣) "المحكوم عليه ١٩٧٥ م، وجوه دخانية...".

(٤) "سندباد يمنى فى مقعد التحقيق ١٩٧٥ م، وجوه دخانية...".

(٥) ديوان أبى تمام: شرح وتعليق د. شاهين عطية، ط ١، ص ١٨، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٦٨ م.

و- الوحدة العضوية :

وهي أهم خصائص البردوني الأسلوبية في بناء قصيدته على الإطلاق؛ لأنها وجه الحداثة والتجديد الذي تتجلى فيه إبداعاته في مجالى اللغة والأسلوب، والوحدة العضوية قرينة نتاجه الفنى على اختلاف مراحلها، إن توفيقاً وإن إخفاقاً، ويأتى حرصه على الوحدة من عمق إدراكه لماهية الشعر الحديث، وإن أبقى على الشكل الموروث فى كل نتاجه الشعرى، وإيماناً منه باستيعاب ذلك الشكل التراثى أبعاد التجربة الفنية المعاصرة، وعنصر الوحدة أيضاً دليله وسيفه فى مواجهة اتهامه بالتقليد، ليجمع إلى الأصالة التراثية المقتدرة أصالة الحداثة المتفردة، فكأنه كان يعلم أن من النقد المحدثين من سيحكم على كل شكل شعرى موروث بالتقليد، أو بالوحدة الفارغة، أو بالوحدة الشكلية الخارجية، يقول الأستاذ الدكتور محمد النويهى: "فإن كنا نسامح القدامى على خلو إنتاجهم من الوحدة العضوية، فإننا لا نسامح شعراءنا المقلدين فيما يجترمون من شذائعات التبدد والتشتيت، ولكن ماداموا يتخذون الشكل القديم فإنهم يكتفون بما تكسبه القصيدة من وحدة شكلية خارجية، ولا يلتفتون إلى تسمية الوحدة العضوية، أما الشعراء الجدد فإنهم حين طرحوا تلك الوحدة السطحية، انتبهوا إلى وجوب تنمية الوحدة العضوية"^(١)، ويستجلى طبيعة هذه الوحدة "لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف فى قصيدته، إنما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى، هادفة بتعددتها إلى استجلاء وحدة فى الوجود أو فى موقف النفس البشرية منه"^(٢).

والحق أن هناك موقفاً مسبقاً يسيطر على بعض النقد عند تعرضه لشاعر يؤثر الشكل الموروث، ويكفى الحكم عليه بأنه شاعر تقليدى، وقد يرون أن عناصر التقليد أكثر بروزاً فى شعره من الوثبات الإبداعية الحديثة، وحينما ينصف ذلك الشاعر، توسم عملياته الفنية المبدعة، وتجربته النفسية الدافعة بالجمود، إذ يطلق عليها "الصب فى قوالب جاهزة"، مجرد عمل ديناميكى ينأى عن الخلق والتكوين والتشكيل والإقناع، يقول الدكتور محمد مندور فى استعراضه الصراع بين الجديد والقديم ناصحاً "التقليديين": إن صب أفكار جديدة فى قوالب قديمة، يتطلب بالضرورة ألا يستمد الشاعر التقليدى أو الكلاسيكى الجديد هذه المعانى والأحاسيس من ذاكرته ومحفوظه، بل يستمدّها من نفسه، ومن واقع حياته الاجتماعية، على تغليب فى هذا المصدر أو ذاك، وفقاً لمحاو

(١) د. محمد النويهى: قضية الشعر الجديد، ط ٢، ص ١٠٨، دار الفكر ١٩٧١ م.

(٢) نفسه: ص ١٠٩

إمتنام هذا الشاعر أو ذاك^(١)، وجميل هذا الاستمداد، ولكن عملية صب المعانى فى القوالب القديمة، تصيب نظريات الأسلوب الحديثة بالشلل، باعتبار أن الأسلوب "اختيار المؤلف لبعث إمكانات الصياغة اللغوية"^(٢)، فالاختيار عالم رحيب، تتجاوب فيه ملكات الشاعر العظيمة وثقافته، وهو ما يتعارض وعملية الصب، التى تعنى اختيار الشاعر لقالب من قوالب قليلة، يلائم دوافعه الفنية ومعانيه وأهدافه، وهنا يتفوق الشعر الحر المرسل لأنه لا يقوم على قالب جامد، والحق أن الإبداع لا ينقصه حرية، بقدر ما ينقصه ملكات عظيمة، تؤمن بضخامة الجوانب الفنية فى شعرنا العربى، وبالحرية المتاحة فى شعرنا الموروث، لأن الشعر الحر أيضا، له ضوابط وقيود، ولو استولد منه شكل آخر، لكان له قيود أخرى، فالتمايز يأتى من القدرة على تطويع الموروث العظيم ليأخذ وجه الحداثة، وليس استخدامه صبا، لأن هذه الصفة ينتفى معها النطق بشاعرية شاعر متفرد الأسلوب؛ لأن الأسلوب أيضا "محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل"^(٣)، والشاعر يتيه بين تلك الاختيارات فى عالمه النفسى والأسلوبى، حتى يستطيع أن يختار مجالا يتيح له توصيل المقاصد الجمالية على بواعث خاصة، "اختيار موضوع الكلام، والشفرة اللغوية: اللهجة أو اللغة، واختيار مادة البناء النحوية والصيغ المختلفة، واختيار إمكانية تعبير متعادلة دلاليا، فيتجاوز الأسلوب بذلك كونه من مظاهر الكلام إلى كونه انطلاقا من نشاط المؤلف الخلاق"^(٤) الذى استخدم بدائل معينة يراعى فيها "البنية الصوتية والإيحاء الخاص"^(٥)، كما أن عملية الصب تتعارض أيضا مع مفهوم الدور النفسى فى الإبداع، "فكل عمل فنى، فعل وتعبير لإرادة مبدعة"^(٦)، هذه الإرادة، هى التى تتخير شكلا دون آخر، وترتقى للكمال من التخير، وكمال التخير يناقض التقليد، والشكل الموروث له سابق خبرة مع شعراء عظماء فى الماضى والحاضر، وما كان دليلا على ضعف إبداعهم أو تقليد، بل كان قمة إبداعية تعبيرية استوحوها، تنهض معادلا للأبعاد النفسية والفنية والإنسانية التى اعتمدت فى صدورهم وأذهانهم.

والبردوني بمن أثر الأصل الموروث، فجاءت كل قصائده على أبحر الخليل؛ وإن عدد القوافى فى بعض قصائده تبعاً لتعدد المقاطع؛ وشغف بالتصريع، ولكن فى كل قصيدة غير وجدانية وحدة

(١) د. محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقي، ج ٣ روافد أبو اللو، ص ١٠٦، دار النهضة مصر، الفجالة بالقاهرة.

(٢) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، ص ٨٧.

(٣) نفسه: ص ٨٩.

(٤) نفسه: ص ٩٠.

(٥) نفسه: ص ٩٠.

(٦) د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، ط ٣، ص ٢٦، دار المعارف ١٩٧٠ م.

يرعاها؛ تجانس بين اللغة والتراكيب والمعنى والإيقاع، بل إن له قصائد تحققت فيها الوحدة العضوية بمعناها الرمزي العميق؛ "فالرمزيون ينتقلون أحيانا في قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسي، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين، على حرصهم مع ذلك على الوحدة العضوية في مجموع القصيدة"^(١) واختار البحث قصيدة الشاعر "شعب على سفينة ١٩٦٦ م، من ديوانه : مدينة الغد" للاستدلال على مدى تحقق الوحدة العضوية :

كـهـوـدج من الضـبـاب
تـزفـه سـفـفـيـنة
وـمـن تـخـبـل الغـنى
وـمـن حـكـاـيـا العـائـدين
بـالحـقـائب العـجـاب
وـبـالعـطـور والشـيـاب
دـراهمـاً بـلا حـسـاب
حـتى القـصـور والقـباب
حـتى الكـهـوف والشـعـاب
وكل شـارـع وـبـاب
مـن غـسـرة إـلى اغـتـراب
عـيـناه مـسـرفـاً الذـباب
وـيـتـهـى دجى العـذاب
مـتى يـعـسـود؟ وارتـقـاب
وـمـوعـد عـلى ارـتـيـاب^(٢)
إـلى المـزارع الشـبـاب؟
جـوى و"مـيـتم" عـتاب
نـعد أشـهـر الغـيـاب
إـلى مـسـحـاجـر الشـهـاب
مـسـافـر بـلا إـياب

(١) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، ص ٤٠١، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣ م.
(٢) حدة، ومأرب، سمارة، وميتم: مصيف فى صنعاء، وحقول واسعة، وجبل فى «إب» ونهر فى «إب».

| | |
|--------------------|----------------------|
| نحطه جـزيرة | ويرتمى به عـباب |
| مسافر اضى السرى | وراع غـيبـهـب الذئاب |
| واقلىق الحـصـى بلا | مدى، واجهد الهضاب |
| من قـارة لقـارة | يجوب ارحب الرحاب |
| وهو على عـيـونها | تساؤل بلا جواب |
| فـينحنى ، ويبـتنى | لها نواطح السحاب |
| بضيئها ولا يرى | يشيدها، وهو الخراب |
| يعيش عمـره على | ارجوحة من الخراب |
| ايامـه سـفـينة | جنائزية الذهب |
| نزفـه الى النوى | كهودج من الضباب |

يلمس البردوني مسألة الاغتراب عن الوطن لضيق الرزق، وهى مسألة ذات أبعاد إنسانية اجتماعية، وأبعاد سياسية عامة، وأبعاد نفسية سحيقة، ولدت فى عالمنا العربى يوم ضخ النفط فى أوائل الستينات، حينها فرض على الإنسان العربى خارج النطاق النفطى نوع من العنصرية، المتمثلة فى فكرة الوطنية المستقلة، وهى سلم أدنى من فكرة القومية العربية، وهذه أدنى من الوحدة الإسلامية التى نهاوت على إثر الضغوط الاستعمارية والتحررية، وقد لا يجانب هذا الإنسان الصواب، عندما ينظر إلى مسألة الاغتراب داخل العالم العربى بوصفها عنصرية خلفها الاستعمار وأبقت عليها خية العرب، وسيتوالد منها حتمية الصراع العربى، وحتمية الفقر والجهل والتخلف لدى بعض الشعوب أو معظمها، ولا شك أن هذا الموضوع حديث الوجود؛ لأنه يحمل «مضامين بشرية صادقة مستمدة من الحياة» وما الموضوعات والأغراض إلا أوعية تصب فيها تلك المضامين التى يجب أن تكون هى محرك حكمنا على التقليد أو الأصالة^(١) ولا شك أيضا أن هذه المسألة متعددة التجارب والعواطف، قد جاول الشاعر بثها فى قصيدته «متجانسة المغزى، هادفة بتعددتها إلى استجلاء وحدة الوجود، أو فى موقف النفس البشرية منه»^(٢) إنها وحدة الإنسان مع جنسه البشرى، ومع ذاته المعقدة، ومع الطبيعة الصامتة التى يتفاعل معها فى وطنه، والطبيعة المتحركة التى تضيف عليه من صفاتها، طبقا لقوانين الحياة، وإيغال العقيدة أو المبدأ أو التقاليد فى كيانه، فقد

(١) الشعر المصرى بعد شوقي: ص ١٠٦

(٢) قضية الشعر الجديد: ص ١٠٩.

ينساق إلى الاغتراب بوخز الضمير، أو يظل يصارع آلام الوطن الحبيب، ولا شك أيضا، أن البردوني استطاع أن يجعلنا نؤمن معه بوحدة الموضوع رغم تعدد صورته، وبوحدة القصيدة لا بوحدة البيت، بل أصبحنا نؤمن معه بمذهب علم النفس الذي يرى «أن القصيدة تتألف من وثبات لا من أبيات»^(١).

والقصيدة صور ثلاث: الأولى تسعة أبيات، بدايتها عنوان القصيدة "شعب على سفينة" حيث يحتشد في الدهن تداعيات الرحيل والإبحار والقلق والتوتر لكثرة الراحلين، وتتحرك الرحلة في عالم التجريد؛ لأنه الأقرب إلى حلم الشراء في أحلام اليقظة المتاحة لهؤلاء الراحلين، فالرحلة ضباب لأنها مجهولة النهاية، وطيوف لأنها موصولة بحلم أثير، وسراب لأن هدفها صعب التحقيق، يقلع بها مصير الإنسان الهارب مخلفا إحساسه بالضيق وماضيه الفقير في موطنه "التراب" والشاعر بهذه المقدمة الغائمة قد بث إحساس الرهبة الذي يعتمل في ذهن الراحل، ثم يلتحم في هذا الدهن المستقبل المنشود والرحلة التي بدأت مخيفة، فمن البيت الثالث إلى البيت التاسع، يخلط الأمل بمادة الواقع، ويستمد منهما لغته: الغنى، الرغبة، حكايا العائدين بالحقائب، الحلوى والعطور والثياب، الجيوب والدراهم، وفي بيته السابع يظلل البردوني هذه الصورة المرئية "بالمونولوج الداخلي"، الذي يرتد بالذاكرة إلى الحكايا عن العائدين؛ لقد لفتوا الأنظار، ودهشت بهم الأشياء العظيمة وغيرها: القصور والكهوف والشوارع والأبواب، وبنهاية هذه الصورة، يكون الشاعر قد جسّد المجهل المستسّر في خيال المسافر، الخوف من المستقبل، والضيق بالحاضر، والطموح المتواضع لتغييره، والتأثر بثمرات المجتمع عن الغربة الساحرة، وكانت عدته في الرصد والتصوير: التجريد، واللغة الفصحى الدارجة، وأخيرا المونولوج الداخلي.

والصورة الثانية: تتألف من عشرة أبيات، يستهلها الشاعر بإثارة شعور الخوف الذي بثه ببداية الصورة الأولى، والذي يسبق اتخاذ القرار، ولم يحل الخوف دونه "ورغم خوفه مضى" استقل المسافر سفينة الاغتراب، هاربا من غربته في وطنه، فهي الدافع؛ لقد كان جائعا، ومذموما منعزلا؛ لفقره ومرضه "حشاه ملجأ الطوى، عيناه مرفأ الذباب" نهاره فراغ مقيت، وليله عذاب، والشاعر في البيتين الثاني والثالث من هذه الصورة "حشاه" و"على الفراغ" يستخدم أسلوب السينما "الارتجاع الفنى أو الخطف خلفا" تفسيرا لمعنى الغربة الداخلية في الوطن، وكأننا نلمح هذا الراحل يشيح يميناه في حركة عصبية حزينة، حينما حنّ إلى وطنه وساورته نشه البقاء، وفكرة الفقر

(١) د. نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشعر الحديث، ص ٢٨.

التي تولد الغربة مستوحاة من القرآن الكريم، الذي حث على السعى هروبا من اللذات والفقر، وذلك في قوله تعالى "إن الذين توفاهم الملائكة ظالمى أنفسهم قالوا فيم كتمتم؟ قالوا: كنا مستضعفين في الأرض، قالوا: ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها؟" (١) ويتنقل الشاعر من تصوير المسافر إلى رد الفعل الذي خلفه، باستخدام أسلوب المونتاج السينمائي، حيث ينتقل بين المناظر لدواعٍ فنية، منها التفصيل والتفسير، فلأن الراحلين فلاح وعامل وحجار وصاحب صنعة، تفتقده "أرض مارب" وحقولها، ومصيف صنعاء "حدة" مستقر السباحة والنقاهة والجمال الطبيعي في اليمن، يديره العامل اليمني باقتدار، ويسأل عنه جبل "سمارة" الذي أمدّه بالحجارة ليبتنى بيوت صنعاء الفريدة المميزة، ويفتقده "ميتم" النهر الذي بسطه ذلك الفلاح وفرشه خضرة ونضارا تحت سيقان الزروع، وما زالت الربى تشرئب عطشى بعد رحيله، تنهد كمدا؛ لأنها تستشعر أنه لن يعود، وكما جفت هي بدونه، سيجف هو بدونها، وفي هذا الحنين بين الأرض والإنسان تأصيل للعلاقة بينهما، وإحفاء عميق عفوى بضرورة البقاء في الوطن، وبنهاية هذه الصورة، يكون الشاعر قد رصد حالة التوتر والاضطراب التي تعترى المسافر، وكيف يرجح الاغتراب البعيد عن الغربة القريبة، ويكون قد شخص من الطبيعة الصامتة أصواتا ومشاهد بديعة تحركت لتبنى خلفية مسرحية لرحيل المواطن، وكانت عدته في الاستبطان والتنقل والتشخيص "الارتجاع الفني، والمونتاج والحوار المنبعث من أسلوب الاستفهام، وأضفى واقعية على صدقه النفسي والفني، بذكر الأسماء المتنوعة، للحقول والمصيف والجبل والنهر".

والصورة الأخيرة: تضم عشرة أبيات، تبدأ عنيفة في تصوير وتنبع ذلك المسافر، ترتقى به الأمواج المصطنخة إلى بلاد وجزر، لقد أضنى الليالي وصارع الحياة واقتحم الصعاب، يصمت وتخبر عنه إنجازاته العظيمة، بينى ويشيد، ويضئ ولا يملأ عينيه إلا نور بلاده المشع من خياله، ولا يقنع إلا ببيته الفقير في وطنه، وذلك المفهوم من وحي قوله "وهو على عيونها تساؤل بلا جواب" فهو في تلك البلاد يعرف هدفه، لن يذوب فيها هائنا بعيشه، بل هو منعزل صامت، على أمل العودة إلى بلاده غانما، ويوحى الشاعر في البيت السادس من هذه الصورة "فينحنى... والسابع" بضيئها... "بأنه لم يجز عن عمله الضخم بما يستحق، فيحمل حزنا دفيناً على حزن الرحيل والشوق، ليتحول هذا الاغتراب إلى "أرجوحة من الحراب" والسفينة التي أقلته بدءاً

(١) النساء: ٩٦، وانظر في تفسيرى الحافظ بن كثير والنسفى للآية الكريمة، (ابن كثير ٧٤٤هـ) مطبعة عيسى البابى الحلبي وشركاه، ص ٥٤٣، مصر، (النسفى: عبد الله بن أحمد) ج ١، ص ٢٤٦، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٨٢م.

فى رحلة الثراء "المتوهمة"، هى السفينة التى أقلته إلى حتفه، لقد مات من البدء بمجرد اتخاذ قرار الرحيل، والشاعر قد أوحى بنهايته من قبل، التى دلت عليها أفكاره فى البداية "الضباب والضباب والسراب" كما دلت "الرطوبة" فى الصورة الثانية على موته "مسافر بلا إياب" فربما شهدت من قبل نهاية الغرباء عليها، والآن مات هناك؛ لأن السفينة تحولت إلى "زمن وأيام" والزمن والأيام يعدان حيث يكون الإنسان آمناً فى وطنه، وهنا مزج الشاعر باقتدار ومنطقية بين الاغتراب والموت، فجعلهما شيئاً واحداً، وكانت عدته فى تشكيل هذه الصورة: السرد وبناء صور جزئية تقوم على الحركة والصوت؛ ليتابع أهوال الرحلة "تخطه جزيرة، ويرتمى به عباب، أضنى السرى وراع غيبه الذئب، أقلق الحصى"٠٠، كما استخدم التكرار والتكرار بالإضافة، ليوحى بمدى اتساع الحركة والتنقل: من قارة لقارة، أرحب الرحاب، كما استخدم التضاد والمقابلة: تساؤل بلا جواب، يضيئها ولا يرى، يشيدها وهو الخراب، ليخلق المفارقة التصويرية بين الأشياء العظيمة التى يبنيناها المغترب وانزوائه فى نفسه وحرمانه من حقه؛ ليشير مشاعر الإشفاق والعطف ٠

وإذا رجعنا إلى القصيدة مرة أخرى، وجدنا الشاعر ينتقل أحياناً من فكرة إلى فكرة دون رابطة منطقية بينهما، مع حرصه على الوحدة العضوية فى مجموع القصيدة، كوثبته السريعة من البيت الثانى إلى الثالث فى الصورة الأولى: من مشاعر الضياع وواقع الفقر (التراب) إلى تخيل (الغنى) وكلا الشئيين عنصران فى شخص المسافر، وكذلك انتقاله فى الصورة الثانية من اتخاذ المسافر لقرار الرحيل فى البيت الأول إلى الارتجاع السريع والتصوير البشع لماضيه فى البيت الثانى "حشاه... عيناه.. الذباب"، وإنما يقصد بهذا الانتقال تحقيق بعض المقاصد الرمزية من "إثارة عنصر المفاجأة، رغبة فى تقوية جانب الإيحاء، إذ إن إثارة صور مختلفة، وتقريبها للذهن فى وقت معاً، من أسباب خلق حالة نفسية خاصة، تتولد من تراسل المشاعر المختلفة"^(١)، ولقد عمد الشاعر أيضاً إلى خلق فكرة جديدة أوحى بها من خلال المفارقة التصويرية بين واقع الإنسان وغربه فى وطنه، واغترابه فى بلاد الآخرين، وفى الصورة الثانية بصف واقعه بطريقة عصبية حزينة، من "حشاه ملجأ الطوى، عيناه مرفأ الذباب، على الفراغ يبتدى، وينتهى دجى العذاب؛. وفى الصورة الثالثة نراه يخوض البحار والصعاب، ويخترق المخاوف والليالى عاملاً فى كل قارة يبنى ويشيد ويضىء، فالإنسان فى وطنه، من الدول الفقيرة المحتكرة من العالم الثالث، لا يجد الحافز للحياة والبناء، أسير الكبت والحكومات التى تقتل فيه الطموح بقتل حريته، فهو فيها أسير الفراغ والعذاب والجوع والذباب، وعندما يغادرها يتجدد فيه النشاط والملكات العظيمة، لمجرد بعض الإيحاء

(١) انظر: د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، ص ٤٠١، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣م.

بإمكانية الحصول على الحافز وشيء من عرقه، وشيء من حرته، بهروبه من وطأة الظلم وبلاده الجامدة المتحجرة القلب، وقد عمد إلى لون من الحداثة الأسلوبية في بناء القصيدة، حيث جعل المطلع هو الختام "كهودج من الضباب"، "والانتهاء بالبداية من خصائص الشعر الحديث"^(١)، باعتبار أن القصيدة وحدة نفسية دائرية، مكتملة الروح والعناصر التي يشد بعضها بعضاً كالجسد البشري.

ويتجاوز البردوني وحدة القصيدة إلى تحقيق نوع من الوحدة النفسية ووحدة الموضوع في ديوانه "لعيني أم بلقيس ١٩٧٣م"، قصداً إلى الوحدة الديوانية وهي من خصائص الشعر الحديث^(٢)، الذي يرى أن دفقات التجربة الشعرية الحديثة لاتصورها قصيدة أو أكثر، بل ديوان أو أكثر، فقصائد هذا الديوان تشكل بحيرة واحدة، تمتزج فيها معاني، الموت والميلاد، والحزن والضياء، والغربة والاغتراب، وكلها تصب في معنى الحزن، وتتفجر منه بدافع الحزن الشديد الذي يسيطر عليه طيلة الديوان، فيبدو الحزن قبل وبعد كل فكرة، وينسحب على كل قصيدة، وإن حاول الخروج من هذا الحزن الدفين المنبعث من حالة الأسى العامة، التي سرت في جسم العرب بعد هزيمتهم في يونيو ١٩٦٧، فقد كان الشاعر ينتظر رد فعل قوى على الهزيمة النكراء والاستسلام المر، فلم يحدث، وصاحب هذه الأحداث الكسيرة الاضطرابات التي حدثت في اليمن بعد خروج الجيش المصري منه في نفس العام؛ وهو مما شغل الشاعر عن التفاعل الواقعي مع الهزيمة؛ إذ تأمرت قوى استعمارية وعربية وداخلية عميلة لترد اليمن إلى حكم الأئمة ومن والاهم.. المنصرم بعد ثورة سبتمبر ١٩٦٢م، فصب الشاعر جام غضبه على تلك القوى، واستثار الشعب وأزر الثوار الأحرار في ديوانه "مدينة الغد ١٩٧٠م" مع معالجة القضايا الاجتماعية الشائكة، والتي تسرب بعد كل انتكاسة وطنية أو قومية، ولما استبطأ انتقام المارد العربي من اليهود، أكب على ذاته يستشف الحزن الأسود كبقية العرب، فصبغت رؤيته الشعرية وتجاربه والأشياء حوله بالأسى والانكسار، هنا جاءت قصائده الخمس والعشرون في ديوانه "لعيني أن بلقيس" من سنة ١٩٧٠: ١٩٧٣م. لتحمل تلك التجربة القاسية.

وقد عمد الشاعر إلى إضافة بعض القصائد التي تنأى - في اعتقاده - عن الحزن زماناً وموضوعاً، كقصيدته "اعتراف بلا توبة ١٩٤٧م"، حيث كان كتبها فتى مراهقاً لأستاذه أيام الدرس والتحصيل رافضاً نصائحته بتجنب النساء، واستوعده أستاذه ألا ينشرها، والآن نشرها سنة

(١) انظر: د. نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشعر الحديث، ص ٢٨، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧١م.

(٢) خصائص الشعر الحديث: ص ٢٨.

١٩٧٣م، وغاب عن البردوني أنه نشرها بعد موته لما اشتد به الحزن، وضمها إلى ديوان حزين، وحيثها كان شاعرنا أستاذًا في مدرسة دار العلوم بصنعاء، ولا بد أنه آنس من بعض التلامذة شيئًا في التصابي، ذكره بما كان منه مع أستاذه، فلم يجد رثاء لنفسه ولأستاذه أحلى وأصدق من هذه القصيدة، فأستاذه فيها حى يرى، يتكلم ويجاريه شاعرنا التلميذ فيغضب الأستاذ ليمرد التلميذ، فالقصيدة تحية لراحل أيام أن كان حيا قويا، من هنا لا تعد خروجًا عن وحدة الحزن المخيمة على الديوان.

وفي الديوان قصائد عاطفية "امرأة وشاعر ١٩٧١م، صبوة ١٩٧٠م، اعتيادان ١٩٧٠، بعد الحنين ١٩٦٩م"، وكلها تموت فيها العلاقة العاطفية؛ لبتجانس الأسى العاطفى وهجر الحبيبة مع الأسى القومى والوطنى، وفي الديوان قصيدته الشهيرة "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م" يتلازم فيها الموت والحزن، فالقصيدة معارضة، والمعارضة نوع من الوحدة مع الميت؛ لأنها استنهاض لرد فعله فى قضايا معاصرة ليس لها رد فعل، وتتولد من هذا التناقض المفارقة، وإذا قرأنا فهرس الديوان راعتنا العناوين التى تواكب الحزن:

"أنسى أن أموت، صنعاء والموت والميلاد، من منفى إلى منفى، إلا أنا وبلادى، صنعاء والحلم والزمان، بلاد فى المنفى، عينة جديدة من الحزن، مدينة بلا وجه، يمنى فى بلاد الآخرين، صنعانى يبحث عن صنعاء، مواطن بلا وطن.. فكلها توحى بالحزن وهى كذلك حزينة، وفى قصيدته "الفتاح الأعزل ١٩٧٢م" والتى قد يظن القارئ فيها الابتعاد عن الحزن، فالشاعر قد أعطى للحزن فيها قوة خارقة تستطيع قهر الموت وتشكيل الحياة والأشياء، حينما مزج الحزن بالزمن القاهر، وتعتبر القصيدة قمة حزنه وتشاؤمه فى الديوان، حيث يجعل منها ما يشبه اللغز خلال سبعة وثلاثين بيتاً.

٢- وسائل الإيحاء الأسلوبية:

أ- المفارقة التصويرية :

وهى من سمات الحدائث فى الشعر المعاصر، إذ إنها وسيلة أسلوبية لتكثيف الإيحاء وتعميق الصورة، تقوم على "إبراز التناقض بين وضعين متقابلين هما طرفا المفارقة"^(١) التى يستلهم بها خيال الشاعر معادلاً نفسياً وموضوعياً لتجربة الفنية، حيث تستقطب المفارقة تركيز الذهن فى

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ١٣٨.

المواقف الحادة، ومعادلا أسلوبياً يتشكل فى بناء القصيدة جملاً وكلمات مختارة، تبرز مدى انفعال الشاعر بالحدث، ومدى علاقة الحدث بالشاعر وطرف المفارقة الآخر معاً، ونأتى المفارقة التصويرية عند البردوني فى شكلين اثنين: الأول: مستوحى من المفارقة الزمنية، والثانى: مستوحى من المفارقة المكانية.

فى الشكل الأول، تهدر المفارقة التصويرية بعنصرى الاندهاش والتحول، مما يولد شعوراً بالأسى، ويستولد رؤية خاصة للشاعر فى طبيعة الحياة والناس، ويبرز جنوحاً إلى الضعف والاستسلام لسطوة الزمن، فى قصيدته "صنعانى يبحث عن صنعاء ١٩٧٢م" يوحى لنا بحزنه العميق، وافتقاده العاطفة مع الأشياء التى كان يألّفها، وذلك من خلال بناء المفارقة بين "صنعاء" الماضى القريب "وصنعاء" الحاضر، فهى الآن مجرد عمارات جامدة لا تألف الناس، تنتشر كالقبور المزخرفة، طوابق من الإسمنت خرساء خاوية، غدا سكانها مثلها يتسمون بالجمود الروحى والقسوة الاجتماعية المتمثلة فى جهل الجيران، والتغابى عن تأليف القلوب والعلاقات، وهو بذلك يستوحى فى المتلقى معانى الأمان والوداعة والإلفة، من خلال عرضه لجانب المفارقة المظلم الذى يستولد ضداً له:

هذى العماراتُ العوالى ضيّعن تجوالى ، مجالى
حولى كالأضرحة مزورةً بألوان اللآلى
يلمحنتى بنواظر الإسمنت من خلف التّعالى
هذى العماراتُ الكبارُ الخرسُ ملأى بالخوالى
أدنسو ولا يعرفتنى أبكى ولا يسألن مالى
وأقولُ من أين الطريق ؟ وهنّ أغبى من سؤالى^(١)

فالشاعر حزين، يستنكر الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل^(٢)، فصنعاء لم يبعد بها الزمن حتى تلتهمها رياح التغيير إلى هذا الحد، ويندهش من سرعة التحول فى طباع أهل "صنعاء"، فمنع المفارقة نفسه النقية الشفافة التى راعتها مشاهد الجمود وأذاها تغير سجايا الناس، وأحاسيسه المرفهة التى اصطدمت بواقع مخز يتمثل فى اقتلاع مجتمع "صنعاء" النقى بحجة الاتساع والعالمية والتطور الاقتصادى:

(١) صنعانى يبحث عن صنعاء ١٩٧٢م، لعينى أم بلقيس.

(٢) بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ١٣٧.

| | |
|---------------------|----------------------------|
| كـانـت لعمى هاهنا | دار تحسـيط بهـا الدوالى |
| فـفـدت عـمارة تاجر | "هنـدى" أبـوه "برـتغـالى" |
| وهـناك حـصـن تـأمـر | كان اسمـه "دارالـشلالى" |
| وهـناك دار عـمـالة | كان اسمـها "بـيت العـبالى" |
| وهـنا قـصـور أجـانب | غـلف كـتـجـار الموالى |

فالأبيات تشع بالصدق المنبعث من صدق التجربة وبكارة التفاعل معها ورصد آثارها، ونجىء المفارقة لتبرز هذا الصدق الفنى فى أسلوب يقوم على التناقض، وقد استخدم أيضاً إحدى خصائصه اللغوية وهى ذكر الأسماء، ليضفى واقعية ذات روح، وكأنه يقف أمام تلك المنازل يشير إليها: كانت لعمى، تاجر هندى، أبوه برتغالى، دار الشلالى (أهل دين وتقوى)، بيت العبالى (أهل مال وأدب).

وينهى الشاعر هذه المفارقة بحقيقة أليمة فرضت على "صنعاء" والمدن العربية التى كانت زاهرة، إنها مدن خاوية من أهلها الأصليين الذين تحلت بهم زمناً، فكان اسم المدينة يبعث على راحة النفس واستلهم المعانى المثالية، فهو لم يصرح بالماضى القريب المشرق بالرحابة والنقاء، طرف المفارقة الذى تركنا نستلهمه، أما اليوم:

اليوم "صنعاء" وهى منخمة الديار بلا أهالى
يحتلها السمسار والغزى، ونصفُ الرأسـمـالى
والسائح المشـبـوه والداعى وأصنافُ الجـوالى
من ذا هنا؟ "صنعاء" مضت واحتلها كل انحلالى

إن عامل الزمن فى هذه المفارقة قوى ومؤثر، رغم أنها "مفارقة بين طرفين كليين معاصرين"^(١)، وهو ما أراد أن يوحى به الشاعر من سرعة تغير الحياة والأشياء والناس فى هذا الحاضر.

وقد تأتى عند البردوني المفارقة التصويرية ذات الطرف التراثى، فيضع "الحادثة الحاضرة فى غير مكانها التاريخى"^(٢)، بهدف نقد الواقع وإبراز مساوئه، وذلك بإسقاط الحاضر على الماضى،

(١) السابق: ص ١٣٨.

(٢) معجم مصطلحات الأدب: ص ١٤.

كإسقاط نمط حياة الإمام أحمد وولى عهده البدر وعلاقته بهما على زمن حياة الرشيد والأمين وعلاقة أبي نواس بهما، جنوحاً عن المساءلة والضغط المتوقعة عليه، ودافع الإثارة لهذه المفارقة، إصدار الإمام مرسوماً بجلد باعة الخمر وشاربيها سنة ١٣٧٩ هـ^(١)، فيرد البردوني يستميج التراث العذر، ويبني مفارقة جزئية أخرى، بين ثراء الرشيد وولده واستباحتهما الخمر والقيان والمغاني، وفقر أبي نواس وحرمانه ثم جلده على شرب الخمر، وهو ما كان يحدث تماماً في عهد الإمام أحمد، فمعروف لدى مثقفي اليمن آنذاك، أنه كان مدمناً للمورفين، يتعاطاه كلما تذكر قتله إخوته من أبيه للحفاظ على عرشه، أو تذكر قتله الإباضي لفئات الشعب المستتيرة التي حاولت تصحيح الأوضاع بمنعه من سفك الدماء، وقد نصحه أطباؤه بضرورة العلاج في إيطاليا^(٢)، يقول البردوني في قصيدته "شاعر الكأس والرشيد ١٣٧٩ هـ من ديوانه في طريق الفجر":

ما ترى يا أبا نواس ؟ ترى الأكواب ملأى ، وتحتسى الحرمانا
تشهى مُدامةً لم تجدها فتغنى خيالها الفتانا
ملكٌ، يرضع الدنان كما يهوى وأنت الذى تغنى الدنانا
"والأمين" النديمُ يمنعك الخمرَ ، ويحسو ، وتنحنى ظمأنا

ولما ندم البردوني على مدحه الإمام وولده ولى العهد، أسقط حالته النفسية وأساء على أبي نواس، في سلسلة المفارقة الكلية التي استدعى لها الشخصية التراثية:

كيف ألقاك يا أخا الكأس فى المدح ذليلاً ، ومطرقاً خجلانا
تسأل الصمتَ كيف حلت قوافيك من الدل والنفاق مكانا
أفترضى للفن أخزى مكان؟ إن للفن حرمةً وصيانا^(٣)

وفي قصيدته ذائعة الصيت "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١ م"^(٤)، يصرح بطرفي المفارقة، ويستبطن ويستنتج وينتهى إلى الحكمة التي تلخص الموقف، فيشع الإيحاء رغم التصريح، بمكنونات أخرى من خلال الصخب الموسيقى الأثير، وتدافع الصور وتوالى الأحداث، ومنبع المفارقة هنا فكرة التناقض بين عروبة الأمس وعروبة اليوم، لقد اجتاحت اليهود الوطن العربى،

(١) انظر: مقدمة القصيدة بقلم الشاعر، ديوان: في طريق الفجر ١٩٦٧ م.

(٢) انظر: د. عبد العزيز المقالح وآخرون: وثائق أولى عن الثورة اليمنية، ص ١٥٣، من حديث القاضي الإريانى الرئيس الأسبق ١٩٦٧ : ١٩٧٤ م.

(٣) "شاعر الكأس والرشيد ١٣٧٩ هـ في طريق الفجر".

(٤) ديوان: لعينى أم بلقيس ١٩٧٣ م.

امتداداً للصراع الأزلى بين الحق والباطل، ولم يتحرك العرب، وازدحمت الحكومات بخونة الأوطان، وأمس، انتفض المعتصم ليلبى امرأة عربية تستغيثه، وأحرق أشهر قواده "الإفشين" لخبائته، ويلبس الشاعر طرف المفارقة الحديث لوئاً ساخراً من الواقع العربى الذى أدمن الكلام والخنول والافتخار العقيم. لبرز الفارق الشديد بين موقفين للعرب :

| | |
|-------------------------------|-----------------------------------|
| يدمى السؤال حياء حين نسأله | كيف احتفت بالعدى "حيفا" أو "النقب |
| من ذائلي؟ أما إصرار معتصم؟ | كلا، وأخزى من "الإفشين" ماصلبوا |
| اليوم عادت علوج "الروم" فاتحة | وموطن العرب: المسلوب والسلب |
| ماذا فعلنا؟ غضبنا كالرجال ولم | نصدق .. وقد صدق التنجيم والكتب |
| فأطفأت شهب "الميراج" أنجمنا | وشمسنا، وتحدث نارها الخطب |
| وقائلت دوننا الأبواق صامدة | أما الرجال، فماتوا .. ثم أو هربوا |

ويخلص إلى ما يريد، إن العروبة الآن أخرى؛ لأنها تعاني التبعية والذل للقوى الاستعمارية:

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| عروبة اليوم أخرى، لا ينم على | وجودها اسم ولا لون .. ولالنقب |
| تسمون ألفاً "لعمورية" اتقدوا | وللمنجم قالوا: إننا الشهب |
| قيل: انتظار قطاف الكرم ما انتظروا | نضج العناقيد لكن قبلها التهبوا |
| واليوم تسمون مليوناً، وما بلغوا | نضجاً، وقد عصر الزيتون والعنب |
| تنسى الرؤوس العوالى نارنخوتها | إذا امتطأها الى أسياده الذنب |

وفى الشكل الثانى للمفارقة التصويرية، تقوم المفارقة المكانية بدور إيحائى فى بناء الصورة، ينوب عن دور الزمن فى الشكل السابق، فالزمن هنا يربط بين طرفى المفارقة، ويأتى الاختلاف من المكان، فالطرف الأول وهو الشاعر حى، بينما طرف المفارقة الآخر ميت فى قبره، ولكل منهما عالمه الذى يسبح فيه، ويمثل هذا الشكل قصيدته "رسالة إلى صديق فى قبره ١٩٨٣م"،^(١) حيث ينقد الواقع السياسى والاجتماعى، وينبزم من الحياة وقسوتها المادية، وحرص الناس على زخرفات الحياة ورنين الألقاب، ويفسط صديقه الميت على عالمه المتفرد الهادئ العادل، والموت الذى كان حيادياً فى بدء القصيدة، زاوجه الشاعر بالظلم، ليأخذ دلالة أعنف، فقد غدا الموت غير الموت، إنه

(١) ديوان: ترجمة رملية لأعراس الغبار ١٩٨٣م.

يؤذى الأحياء ويظلم الحى، أما الميت فقد استراح، غدا الموت حديثاً، يغزو الحى فى طعامه وشرابه ووطنه وعالمه، ليبوء بموتتين وقبرين، موت النفس الشفيفة النقية والتي ماتت من الحى، وموت الوطن فى استبداده وتخلفه:

| | |
|----------------------------|--|
| أنت فى البعد قريب، وأنا | فى غياب القرب مثلى فى ابتعادي |
| أنت فى شـبـرين من واد، أنا | خلف حتفى، هائم فى غير وادى |
| بعد أن مت، مضى الموت الذى | كان عادياً، ووافى غير عادى |
| صار سوقاً، عملة، مائدة | مكتباً، مسعى يسمى بالحياى |
| فى الترائيات دكتوراً وفى | غرف التعذيب نفسياً ريادى |
| ذلك السهل الذى تعرفه | بات سجناً لصقه سجن ونادى |
| أنت عند القبرسـاء، وأنا | أحمل الأجداث طراً فى فؤادى |
| مت يوماً يا صديقى، وأنا | كل يوم والردى شربى وزادى |
| أنت فى قبر وحيد هادئ | أنا فى قبرين، جلدى وبلادى ^(١) |

ويوحى البردوني فى بيته السابع بمأساة المثقفين فى أوطانهم العربية، لقد تساوى لديهم النادى والسجن، من كثرة تعذيبهم، وترددهم عليه، أما السهل الذى كان متسعاً، لم يبق فيه دار علم تنهض بالشعوب الجاهلة، أو مستشفى يعالج فيه الفقراء فأصبح الحى يئن بميتات متعددة فى قلبه، وقبور مفتوحة تحت قدميه، إنه يغبط الميت على كل شىء؛ لأن الحياة غدت موتاً بطيئاً للنفس الإنسانية، أما الظلم فقد غدا موتاً إبدياً بشعاً.

ب - التناقض :

ولأسلوب التناقض أيضاً دور أساسى فى تصوير التجربة والتعبير عنها، والتناقض هنا، له صفة الشمول والكلية فى بناء الصور والقصيدة، وليس مجرد فكرة تساعد على إبراز المفارقة بين موقفين كان من شأنهما أن يتفقا ويتماثلا^(٢)، كما هو فى المفارقة التصويرية، فالتناقض ضدان يمتزجان، أو يتسلسلان فى غير منطق، ينم عن حالة الشاعر النفسية، حيث يندفع الخيال إلى شىء من العبث المنطقى الموائم لتلك الحالة المترسبة، التى انعكست عن تأملات عميقة فى الحياة

(١) رسالة إلى صديق فى قبره ' ١٩٨٣، 'ترجمة رملىة..'

(٢) بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ١٣٧.

والأشياء، بلغت من العفوية استواء النقيضين معاً، كالموت والحياة، والخير والشر، "وأقوى الصور هي الصور التحكيمية المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها، وتربط ما بين الأشياء البعيدة ربطاً، يحدث هزة في العقل والحس معاً"^(١)، وسيل الشاعر إلى ذلك الربط، هو المقارنة المبدئية بين المتناقضين، حيث "تتوالد الصور من تلك المقارنة، سواء أكانت بين أمرين متباعدين أو متقاربين، والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل"^(٢).

فعندما يعترى الشاعر الإحباط، لشدة الضربات المتوالية خلال التاريخ على وطنه اليمن، تتولد فيه قوة للتغيير، وقوة يقين باستحالته فيستخدم التناقض ليفجر جوانب الإيحاء في علاقته بوطنه، وعلاقته بمجال تفكيره وذاته:

أذوب، وأقسو كي أذوب، لعلنى أوجج من تحت الثلوج صبهاها
"لصنما" التى تأتى وتغرب، فجأة لتأتى ويجتاز الغروب ضحاها (٣)

فظاهراً، يناقض الذوبان القسوة، ويناقض التاجح، وهذا يناقض الثلوج، هذا التناقض، صورة من إحساسه باستحالة التغيير، لأنه لن يكون بركائناً يتأجج تحت تراكمات التاريخ التى أطبقت كالثلوج، فأسلوب التناقض خلق صورة مبدعة، فيها مخاض العفوية، وتتضح العفوية أكثر فى البيت الثانى، فيصور علاقته بذاته المفكرة، كطفل ساذج يرى ظاهراً الأشياء، وهذا أيضاً تناقض مع البيت الأول الذى يستبطن الأمور فى عالم المستحيل، فرؤيته هنا لا يدرك سرها أو سر تحولها وتحول الأحداث، فوطنه يولد عظيمًا ويزول فجأة ليولد من جديد، ليظل فى الظلام، هذا التناقض العفوى صورة "تدل على سداجة كالطفولة الخالصة؛ لأنها تكشف برهة عن الفطرة التى تشف عن حالة لا شعورية أولية"^(٤)، وهو نزوع سريالى فى رصد علاقة الشاعر بصورته وأسلوبه، ثم إن العمى المبكر للشاعر خلال طفولته المضيفة، وتردد النور خيالات مجردة فى ذاكرته، لا بد بتشكيلان فى صورة نقيضين لاستمرارية الظلام، ولا بد أنه يرى صورة وطنه كصورته، دائمتى الليل والصمت، وإن تذكرنا النور يوماً ما، وتلك وحدة عميقة وحلولية بين الشاعر ووطنه.

وهذه النزعة الطفولية السريالية، تمتد كثيراً فى ديوانه "لعينى أم بلقيس ١٩٧٣م"، و"السفر إلى

(١) النقد الأدبى الحديث: ص ٤٢٧.

(٢) السابق: ص ٤٢٥.

(٣) «لها، السفر إلى الأيام الخضر ..

(٤) النقد الأدبى الحديث: ص ٤٢٧.

الأيام الخضر ١٩٧٤م"، ففي قصيدته "صنعاء" والموت والميلاد ١٩٧٠م، من الديوان الأول، يستخدم التناقض السريالى العفوى فى صور عديدة، فيستخدمه "للمفايرة"، بمعنى "استخدام الكلام فى معنى عكس معناه الأصلي"^(١)، كـرغبته التهكم:

كالشمس ، مانت واقفة لتعدّ الميلاد الأخضر
تندى ، وتجفُّ لكى تندى وترفُّ ترفُّ لكى تصفر

وكرغبته فى الاستخفاف بالزمن الذى يؤمل فيه اليمينون الخير، الرخاء واستقامة الحياة:

ولدت صنعاء بسببتمبر كى تلقى الموت بنوفممبر
لكن كى تولد ثانيسنة فى مايو أو فى أكتوبر
فى أول كانون الثانى أو فى الثانى من ديسمبر

وقد يمزج التناقض بأسلوب التفضيل؛ لياخذ طرفا التناقض مستويين متقاربين إلى جانب السببية، فالموت سبب الميلاد، وذلك زيادة فى التهكم والاستخفاف اللذين نشأ من إحساسه الشديد بالأسى على حال بلاده:

وتموت بيوم مشهور كى تولد فى يوم أشهر
ترمى أوراقاً مينة وتلوح بالورق الأنضر
ونظّل تموت لكى تحيا وتموت لكى تحيا أكثر

وقد يستخدم التناقض والطباق للمبالغة، وذلك فى وصفه لشهرة المتنبي:

من نلظى لموعه ، كاد يعمى كاد من شهرة اسمه لا يُسمى
جاء من نفسه ، وحيداً إليها رامياً أصله ، غباراً ورسماً^(٢)

ويستوحى من التناقض أسلوب "قلب الطباق"، وهو "إعادة الطباق بترتيب عكسى"^(٣) ليعبر عن حالة الفراغ التى تجعل الإنسان تائهاً عن نفسه :

أقدامه رؤوسه رؤوسه أسفله^(٤)

(١) معجم مصطلحات الأدب: ص ٢٣.

(٢) 'وردة من دم المتنبي' ١٩٨٠م، ترجمة رملية..

(٣) معجم مصطلحات الأدب: ص ٢٢.

(٤) فراغ ١٩٧٥م، وجوه دخانية ..

ويستوحى من التناقض أيضاً أسلوب "التناقض الظاهري" وهو "إبداء العبارة متناقضة أو غير معقولة في ظاهرها، مع أنها بالفحص والتأمل يتبين أن لها أساساً من الحقيقة"^(١)، وذلك في قوله:

تَمِصْنِي أمواجُ هذا الليلِ في شَرِّهِ صُمُوت
وتَقُولُ لِي: مِتْ أيُّهَا الذَّائِبُ، فَأَنْسِي أنْ أَمُوت
وتَعْبِدُ ما بَدَأَتْ، وتَنوِي أنْ تَفُوتَ ولا تَفُوت
فَتُشِيرُ أَوْجَاعِي، وترغمني على وجع السَّكُوت^(٢)

فالموت قدر ليس بيد الإنسان، وتذكره أو نسيانه لا يقدمه ولا يؤخره، والشاعر "ينسى أن يموت" ففي الظاهر عبث، ومع التأمل نجد أن شراهة المادية المسيطرة على أفكار الناس، أحالتهم إلى آلات متحركة ميتة النفس والمشاعر والضمير، وجعلت الموت مشاعاً لا يثير ذلك الحزن كثيراً، ففقد الإنسان في خضم المادية كالميت، لقيمة له حياً، إذن فللقضية أساس من الواقع والحقيقة، باعتبار أن بداية المسلك المادي، موت للمثالية في روح الإنسان، كما عرج الشاعر على الطباق اللفظي وتناقض المعنى؛ شره، صموت - أن تفوت، ولاتفوت - وجع، السكوت.

ج- الحذف والإضمار :

حيث يلجأ الشاعر إلى "إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي؛ ليثري الإيحاء وينشط خيال المتلقى"^(٣)، وقد يشكل هذا الحذف الصورة بعنصر الدهشة والمفاجأة، كحذف البردوني ظرف المكان، وهو إجابة متوقعة في الحوار، ثم تأخير الفاعل في البيت الثاني :

من أين يا جدرانُ؟ يا خِبرَةً تزوّقَ التّمويّتَ والسّفسفَه
مِنْ ما هُنَا، أو مِنْ .. وَتَجْتَازُنَا من قبلِ أنْ نجتازها الأرصفَه^(٤)

فجملته "ونجتازنا.." مقطوعة تماماً عما قبلها، فقد أدخل الشاعر في الحوار حركة مفاجئة، فانتقل إلى الجملة الثانية قبل أن تتم الأولى^(٥)، فاجتياز الأرصفة العابرين، هو طريق الهاوية الأوحده الذي تفرضه الحكومات العميلة على شعوبها، وقد تتجادل هذه الشعوب في مصيرها فيما

(١) معجم مصطلحات الأدب: ص ٣٨١.

(٢) «أنسى أن أموت ١٩٧١م، لعيني أم بليقيس».

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ٥٧.

(٤) «أمام المفقوق الأخير ١٩٧٥م، وجوه دخانية ..»

(٥) معجم مصطلحات الأدب: ص ١٤.

بينها، ولكنها كالجدران الصماء تستحسن الزخرفة حتى زخرفة الموت المعد لهم.
ويستخدم "الحذف والإضمار" استحياء وتعففاً في بنائه القصصى، وترفعاً عن ذكر الرذيلة،
مكتفياً بالإيحاء بها:

ودعته ضحكُها فهمَّ وعاده "خور" النعامه
ودنت كأجنى كرمه تلهو بنهديها أمامه
وأراد .. فاستحيا على شفتيه مشروعُ ابتسامه^(١)

لقد حذف تكملة جملة "وأراد" ووصلها بجملة أخرى تنقضها، فالبطل بعد أن نهيات له سبل
الرذيلة بعد أن كان قد أعد لها عدتها، يستحي الآن من مجرد ابتسامه، وذلك ليرتقى بالمجتمع إلى
الفضيلة.

د- التكرار :

ويستخدم الشاعر أسلوب التكرار؛ ليحيط بأفكاره، وليبرزها في شكلها الأثير، حسب ما
تقتضى تجربته الفنية، فالتكرار إلحاح لفظي، ينم عن طرق الخيال للفكرة والمعنى بأكثر من طريقة
لغوية أو أسلوبية؛ ليهتدى إلى مستوى إيحائي مكثف، يعادل صورة التجربة، وتعدد عند البردوني
صور التكرار:

فقد يستخدم "تمائل النهاية والبداية تماثلاً عكسياً"، وهو نوع من التكرار البلاغي التراثي، حيث
يتم في الشطر الأول بما يبدأ به الثاني^(٢)، ليوحى التكرار بالمفاجأة السريالية، التي استولدها
الشاعر بالتشبيه صورة متكاملة:

أما كتكت ساعة في الجدار ؟ جدارٌ بلا ساعة كتكتا^(٣)

فقد تحول الجدار إلى ساعة ليصبح التنبيه على سرعة الزمن وانتهاء الأشياء والحياة أكثر اتساعاً
من الساعة آلة الزمن، الذي تمثل في الأشياء العفوية المحيطة بالإنسان كالجدار، ومن حداثة الصورة،
التكرار الموسيقي الناشئ من الفعل؛ كتكت وتكراره، بمعنى الإكثار من الكلام في سرعة^(٤)، من

(١) «بين أختين ١٩٦٨ م، مدينة الغد».

(٢) معجم مصطلحات الأدب: ص ١٥

(٣) «الشوق زمان آخر ١٩٨١ م، ترجمة رمليّة ..».

(٤) المعجم الوسيط: ٧٠٨.

اسم الصوت المنبعث من دقائق الساعة، حيث زاد تكراره حدة الإحساس بمرور الزمن، من تكرار حروفه بانتظام، وهذا النوع من التكرار "التمائل العكسي" تراثي جاء في شعر المتنبي، يقول في مدح كافور الإخشيدي سنة ٣٤٦ هـ:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده (١)

وقد يستخدم التكرار للتهكم والاستخفاف من سلبية شعبه الذي يترقب خلف كل كبوة هو سببها انطلاقاً وطنه إلى الميلاد والتقدم، والشاعر كثيراً ما يطرق هذه الفكرة، ويصوغها في أبنية موسيقية عذبة تتوافق وتتناغم، ويضفي عليها الطباق ثراء المعنى:

تندى وتجف لكى تندى وترف ترف لكى تصفر
وتظل تموت لكى تحيا وتموت لكى تحيا أكثر (٢)

فالندى والرفيف عكس النتيجة التي ارتأها الشاعر: الجفاف والاصفرار، والموت عكس الحياة.

وقد يتكرر عنده الأسلوب كاملاً؛ رغبة في الإفاضة والتفريغ، والتوسع في شرح فكرته، فيكرر أسلوب التكرار نفسه، وتكرر الكلمة بتدرج بين الترقى والانخفاض، فمثلاً: طاغ، أطفئ من اسم الفاعل إلى اسم التفضيل من جنسه، أو من ضده مثل: باد، أخفى، أو تكرار الكلمة نفسها: سجن، سجن، - منفى، منفى، أو تكرار المفردة بمثنائها: وحش، وحشين:

بلادى من يدى طاغ إلى أطفئ إلى أجفى
ومن سجن إلى سجن ومن منفى إلى منفى
ومن مستعمر بباد إلى مستعمر أخفى
ومن وحش إلى وحشين وهى الناقصة العجفا (٣)

ويكرر أيضاً أسلوب الطباق القائم على التناقض؛ إلحاحاً على الصورة، وإثارة لمعنى فقد الإحساس بقيمة الحياة في بلاده، وتكثيفاً للإيحاء بحرارة البقاء فيها رغماً عنه، لأنه لا بديل عنها، فالبلاد واحدة في ظلمها:

(١) ديوان المتنبي: ص ٤٥٤، دار صادر، بيروت ١٩٦٤ م.

(٢) «صنماء والموت والميلاد ١٩٧٠ م، لعينى أم بلقيس».

(٣) «من منفى إلى منفى ١٩٧١ م، لعينى أم بلقيس».

تسلياني كمُوجعاتي ، وزادي مثل جوعي ، وهجعتي كسهادي
وكؤوسي مريرةً مثل صحوي واجتماعي ياخوتي كانفرادي
والصدقات كالعداوات تؤذي فسواءً من تصطفى أو تُعادي
إنّ داري كغربتي في المنافي واحترافي كذكريات رمادي^(١)

فلأن علاقة الشاعر بوطنه علاقة معقدة، يتناسق إلحاحه على الصور مع عاطفته المعقدة المتناقضة، ولذلك أتاح لهذه الصور من خلال التكرار "سياقاً فكرياً ثرياً، بحيث استوعب هذه الأجزاء المتمايزة المتعددة، في وحدة تفسيرية كافية لتنوير موقف الحزن"^(٢)، من خلال طبيعته المتعارضة، والتي واءمها أسلوب الطباق المسترسل في أسلوب التكرار.

وقد يكرر كلمة لتبدأ بعدها صورة جديدة، كتكرار اسمي الإشارة "تلك أو هذي" في بداية كل شطر ست عشرة مرة خلال سبعة أبيات، وذلك في وصف صديقاته الحيات "قصائده":
تلك بنية، وهذي نبيذ تلك قمحية تشع اخضراراً^(٣)
وهذا النوع من التكرار كثير في شعره.

وقد يضطر إلى التكرار تحت إغراء التجاوب الموسيقي المندفع لتشكيل الصورة، وهذا الاضطراب مرتبط بخاصيته اللغوية في الاشتقاق والتوليد، فلكى يكرر "الذات" يشتق منها الفعل "ذيت"؛ للتعبير عن رحلته التي يخوض بها المجهول، ويمزج التكرار بالطباق:

توحّدتُ بالعالم المستحيل لأجتازَ "ذاتي" ومن "ذيتنا"
هناك يرى "الحب" ماذا "يُحب" ولا يملكُ "المقت" أن "يمقّنا"^(٤)

ففي بيته الثاني التكرار والطباق، بين الحب والمقت.

(١) «إلا أنا وبلادي ١٩٦٩ م، لعيني أم بلقيس».

(٢) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط ١، ص ٢٤٩، مكتبة مصر بالقجالة، ١٩٨٥ م.

(٣) انظر القصيدة: المديقات ١٩٨٢ م، ترجمة رملية لأعراس الغبار».

(٤) «للشوق زمان آخر ١٩٨١ م، ترجمة رملية ..».

٣- أدوات التعبير الأسلوبية:

أ- الجملة الفعلية :

يؤثر البردوني الجملة الفعلية في بنائه الأسلوبى، لتشكيل صورة تجربته الفنية، وذلك لخصوبة الفعل وطواعيته للخيال، لاشتماله على عنصرى الحدث والزمن، والشاعر يركز على العلاقات المألوفة بين الفعل والاسم والحرف، ثم بين التركيب والتركيب، ليخلق علاقات مجازية شديدة الحساسية، تولد من ذات الشاعر المبدع، تؤلف بين أنسجة العالم الإنسانى المنعكس فى تلك الذات، "فتركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الإبداع، فالعلاقات القائمة بينها تثرى العمل الأدبى بمفاهيم ودلالات لا تكتسب إلا عن طريق إمكانات النحو، فالنحو ليس عنصراً هامشياً أو جانبياً ركنياً فى العملية الإبداعية، بل هو لحمة هذه العملية وسداها فى الشعر والنثر"^(١)، فالأسلوب بوصفه صورة تتمثل فيها العلاقات النحوية من حيث تركيب الجملة، "ارتبط بمفهوم عبد القاهر الجرجانى لنظرية النظم، من حيث كان نظماً للمعانى وترتيباً لها"^(٢)، والشاعر حينما يختار من بين الأفعال والجمل فعلاً وجملة، فإنه يخضع لضغط رصيدها المعجمى فى ذاكرته، التى تدفع بهما محملين بشحنات نفسية عميقة، شديدة الخصوصية بنفس الشاعر، ولذلك "فإن الترتيب فى الأسلوب والنظم والتراكيب انعكاس حقيقى وصادق لترتيب المعانى فى النفس، مما يحقق الأداء النفسى الصادق فى الأعمال الأدبية والفنية"^(٣).

فالبردوني عندما يصور تأثير الإعلام العربى فى الإنسان العربى، يستخدم الجملة الفعلية أداة أسلوبية رفيعة، تبدأ عفوية مألوفة، يمزجها بالتشخيص لخلق شخصية حوارية، لترتاد الجملة الفعلية آفاقاً رمزية رحبة، تقوم على الدهشة والمفاجأة، فالشاعر يشخص "صنعاء" ضيفته فى فندق أموى، يستمعان إلى نشرة الأخبار:

طلبت فطور اثنين ، قالوا بأنى وحيد ، فقلت اثنين ، إن معى "صنعاء"
أكلت وإياها رغيفاً ونشرة هنا ، أكلتنا هذه النشرة الأفعى^(٤)

(١) د. محمد عبد المطلب: بين البلاغة والأسلوبية، ص ٥١، مكتبة الحرية بجامعة عين شمس، القاهرة. وانظر: دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجانى، تحقيق محمد رشيد رضا، طبعة المنار سنة ١٩٥٩م، ص (٢) بين البلاغة والأسلوبية: ص ٣١.
(٣) د. شوقى ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص ١٦٤، دار المعارف بمصر ١٩٦٢م.
(٤) «صنعاء فى فندق أموى ١٩٧٧م، السفر إلى الأيام الخضراء».

فالجملة الفعلية فى البيتين خمس، بدئت بالفعل الماضى البسيط: طلبت، قالوا، فقلت، أكلت، أكلتنا، ولكن كثف الموقف بتلك البساطة والعفوية، فالماضى تحقيق مؤكد للحدث المنتهى الذى عاناه الشاعر وصوره، وكان من الممكن أن يستخدم أفعالا وجملا أخرى، ولكن التجربة تأبى إلا أن تتمثل فى صورة مثيلة لها صدقا وأسلوبيا وترتيا، فقد حقق الشاعر بالفعل "أكل" تراسل الحواس، حيث جعل ما يسمع طعاما، دلالة تأثير المسموع فى مجرى دم الإنسان أكثر من المأكول، لأن المسموع يؤثر فى النفس والعقل والمعدة، كما حقق بنفس الفعل "أكلتنا" تشخيصا سرياليا مفاجئا، أقرب ما يكون من عالم الأشباح والخرافات، فقد تحول المسموع "النشرة" إلى أفعى ضخمة، "أكلت الشاعر ووطنه".

وليصور الانفعال والضيق والغضب على وجه وطنه عندما يصارحه الشاعر بحقيقة المأساة التى ينزلق إليها، يستخدم الجملة الفعلية، فأول ما يسبق إلى لسان الغاضب بعد صمت حائر هو الإنشاء، ويناسب الوطن هنا "الأمر" فى الفعل "اسكت"، حيث كرره الشاعر خمس مرات على لسان وطنه الذى بلغ من الضيق رفضه لكل نقد يوجه إليه، يرفض اعترافاته بالعزلة التى ضربها على نفسه، ففجرت المرض والجهل فى أوصال المجتمع، وفقد الوطن إباءه، ففقد الشاعر وشعبه فيه ولاءه وروحانيته:

أين انظفت عيناك ؟ اسكت .. أين جبهتك الأبيه ؟
اسكت .. أتبتدعين يوما جبهة أعلى طريه ؟
اسكت .. رجعت إلى التعمقل ، لا أريد العبقريه
اسكت .. ولكن، لست من أبطال تلك المسرحيه
اسكت .. لأن الجـو أحـجـجـار ، حلوق بربريه (١)

وفى القصيدة نفسها يشكل بالجملة الفعلية المتدئة بالفعل المضارع صورة الصمت، ليعبر بالمضارع عن استمرارية تأثير الصمت والعزلة، لقد غدا الصمت هو الحركة الوحيدة فى الحياة:

بطفـو ويركض ، يمتطى عينيـه ، يسقط كالمطيه

ويخوض الشاعر بالجملة الفعلية صورا غائمة، مكلفة بالغموض المشع، ويقوم الفعل المضارع بدور المتأنى الذى يجتذب استطالة النظر والتفكير، فهو يعبر بدقة متناهية، عن علاقة الإنسان الخفية بالجمع الإنسانى المحيط به، ومدى تأثير الإنسان ببيئته، لقد غدا "اللمح" يستمد إمكانية الرؤية من

(١) الهدم السادس ١٩٧٤م، السفر إلى الأيام الخضر.

ذلك الجمع، وتصاب العين برماده، وغدا "الالتفات" يستند على ذلك الجمع، فتشتت الإنسان تحت قسوته وضياعه، بل اجتمع شتاته تحت إرادة الجمع المدمرة:

يحتسى من رماد عينيه لمحي يرتدى ظل ركبتيه التفاتى
تحت سكينه تناءى اجتماعى وإلى شدقه تلاقى شتاتى^(١)

لقد أحر الشاعر الفاعلين: لمحي، التفاتى، عن الفعلين المضارعين: يحتسى، يرتدى، وبين الفعلين والفاعلين شبه الجملة الذى عمق فى صورتين جانب الإيحاء، بمدى حتمية التصاق الإنسان بمجتمعه وبيئته، وهذا التأخير، يتيح للقارئ أن يستجمع الصور الجزئية قبل بلوغ الفاعل، كالصورة المنبعثة من تراسل الحواس فى الشطر الأول، حيث جعل الرؤية "اللمح" من مدركات الذوق "يحتسى"؛ ليمعن فى تغليب الإحساس بتأثير الجمع فى الفرد، وكالصورة المنبعثة من التشخيص فى الشطر الثانى، وفى البيت الثانى: آخر الفعل والفاعل المتطابقين المتناقضين: "تناءى اجتماعى"، "تلاقى شتاتى"، وقدم عليهما شبه الجملة المتعلق بالفعل، ليمهد للصورتين القائمتين على التناقض، بين تفرق شمله ونفسه تحت قسوة الجمع، وإحساسه بالوحدة ولكن إلى حيث يدمر ذلك الجمع الإنسان.

ولا شك أن هذا التنويع المنظم فى تشكيل الصورة بالجملة الفعلية، بين تأخير الفاعل عن الفعل وتأخير الجملة عن المتعلق ثم التطابق والتناقض بين الفعل والفاعل، قد أعطى الصورة الكلية نمطا عاليا من الترتيب والنظام اللذين يدلان على عبقرية ذهنية فى إرسال أجزاء الصورة ضمن وحدة نفسية عميقة، وقد ساعد هذا الترتيب على فهم الصورة وأجزائها رغم تغليفها بالغموض.

ب- التشبيه :

ويستخدم الشاعر أسلوب التشبيه، ليؤلف من التقاء طرفيه أو صورتيه، صورة حية تتألف ومطلبه النفسى "الراغب فى أن تكون الصورة الأسلوبية متمشية مع الشكل المعنوى"^(٢)، فالتشبيه، إبراز فائق لأجزاء صورة التجربة، وإيحاء بالتوضيح والشرح، وهو فى الحقيقة تبسط الخيال فى استفاضة التناقضات التى تتوالد من اصطدام صورة التجربة بالواقع، فيعمد الشاعر إلى أسلوب

(١) «السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٤م، السفر...».

(٢) د. عبد الرؤوف أبو السعود: مفهوم الشعر فى ضوء نظريات النقد العربى، ط١، ص ٣٧٨، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٥م.

التشبيه، الذى يتضمن معنى الشرح والتمثيل، ولذلك، "فبلاغة التشبيه فى أنه ينقل الذهن من شىء إلى آخر طريف بشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا، قليل الخطور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو أكثر من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها واعتزازها"^(١)، لأنه بالرغم من رسم التشبيه حدودا فاصلة بين صورتين لا تلتحمان، يبرز تفوق الخيال فى رصد العلاقة بين الشاعر والصورتين، وكيفية التناغم بينهما وفق عاطفة عنيفة وخاصة، وكونه امتلاك القدرة على الإقناع بعفوية تلك العلاقة، فقد امتلك الخيال العبقري، وآمن بأعظم مهامه كشاعر، "فمهمة الشاعر هى فهم النموذج أينما يراه، وبناء إحساسه الفنى بشكل شعري، بحيث يمكن من خلال نظرية الشمولية أن يقنعنا بحقيقته"^(٢)، حتى فى إطار التشبيه الجزئى البسيط.

وقد جاءت تشبيهات البردوني فى صور ثلاث:

• **الأولى:** تشبيه جزئى بسيط ذو طرفين حسين، يترقى بهما الشاعر شيئا فشيئا، ليغلب الطرف الحقيقى المثير لحالة التشبيه على الطرف المخزون فى الذاكرة، فهذه امرأة عاقر اعترتها هزة الأمومة عندما رأت وتعلقت طفلا يصحب أباه فى سفر، فتمثلت فيه أبناءها الوهميين الذين تتمنى إنجابهم:

ما اسم المحروس ؟ أجب يا ابني "نعمان"، كجد الأجداد
عيناه كعينى "عائشة" خداه، كخدى "عباد"
فمه يفتخر كشفر "لى" زنداه، كزندى "حماد"^(٣)

فقد نسبت الطفل بدءاً للأصل الذى افتقده صفارها وهو "الجد"، إذا تذكرنا أن من حالات العقم الوراثية، ثم رأت فى الطفل ما طغى على الشكل المتوهم فى خيالها، فاقسمته على الأربعة، فترقى من مجرد شبيه إلى "أصل" تتوق إلى مثله، وهذه طبيعة الأنثى أما أو عقيما، ويلون البردوني صورة التفاؤل عند الأم بذكر الأسماء، التى توحى بأن الأبناء فى انتظارها فى البيت.

وللشاعر من هذا التشبيه الحسى، ما وقع فيه تحت وطأة غضبه، فجاء التشبيه شديد الحسية والجمود، بهدف التحقير والتوبيخ، الذى انصب على مسئول البلدية فى صنعاء، لما رأى إزالة

(١) د. عمر الدسوقي: النابغة الديباني، ط٦، ص ٢٤٦، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٧٥ م.

(٢) الصورة الشعرية: ترجمة أحمد نصيف الجناي وآخرين، ص ٤١.

(٣) أم فى رحلة ١٩٦٧ م، مدينة الغد.

بعض المنازل لعدم صلاحيتها، فاضطر لطرده سكانها، فقد شبه المسحول والمطرودين بلا ذنب "بالطين"، بل شبه المساكين دون إرادته بالمهمات التي تكنس:

وكنستهم تحت النهار كطينة تجتثر طينه^(١)

✱ **والصورة الثانية من التشبيه :** تشبيه طرف مادي محسوس بآخر تجريدي، وأغلب ما يكون ذلك عندما يوحى الشاعر بحتمية الأوضاع الرديئة، واستحالة دفعها، مما يثير في الإنسان رغبة التمرد مع غريزة مسيطرة الحياة المادية، والتجريد يناسب تلك الحتمية، فهو وإن كان يدرك، فمن المستحيل أن يتفاعل الشاعر معه، فيصور البردوني هذه المعاني في قصيدته "لص تحت الأمطار ١٩٧٣ م"^(٢)، حيث يترصد تحول الإنسان "للص" في عالمه المادي الجبر عليه، إنه يشبه "دربه" المادي، ويشبه "أمسيته" الكثيبة، وكلاهما: الدرب والأمسية، سيخوضهما حتما:

حسنأ كف المطر الهامى وبدأت كـدربى أتعفن
وأخذت كأـمسيـتى أهـمى أترمد ، أدمى ، أتعجن

✱ **والصورة الثالثة من التشبيه:** التشبيه المركب، حيث يشبه صورة بصورة، التماسا لدفع ما بينهما يفيض عليه بعاطفته، ويرعى ميلاده بخياله، "فالصورة المفردة قد تظل ناقصة ما لم تقرن إلى صورة أخرى، وأن الصورة النهائية ليست في أحدهما أو في مجموعتهما، بل في شيء ثالث، يتولد بينهما"^(٣)، هذا الشيء الثالث، هو الصورة المثالية التي تخلقت في ذهن الشاعر عند اضطراب التجربة، ووافقت الصورة الأسلوبية المكتوبة، فالبردوني في قصيدته المطولة "مآثم وأعراس، ١٩٦٣ م" يقف أمام اليمن في فترة انتقاله السريعة من حكم الأئمة المظلم إلى إشراق عهد الثورة فيشبه العهد الماضي وصمت الشعب بالخيول العاديات تمضع اللجم:

والدجى يعلك السكون ويعـدو مثلما تعلق الخيول الشكائم^(٤)

فيبدو أن الشاعر خرج بهذا التشبيه من ربة السياسة إلى ذاته وواقعه خلف العمى، فتشبيه الظلم الإمامى ببهاء الخيول الجامحة لا يناسب الموقف، بل يناسب مطلبه النفسى فى عدم الشكوى من العمى، فالتشبيه يوحى بتملك الليل من الشاعر، وأن له فى الليل الدائم حياة خاصة وراقية

(١) سفاح العمران ١٩٦٧ م، مدينة الغد.

(٢) ديوان: السفر إلى الأيام الخضراء.

(٣) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص ٢٠، دار المعارف بالقاهرة.

(٤) "مآثم وأعراس ١٩٦٣ م، فى طريق الفجر".

كالحلم، تفرح فيها أفكاره، وتتحرك صور الحياة نقية، فالسكون الذى يؤلمه من العمى، غدا فيه صوتا يشع بالتمرد والرضا فى آن معا، كصوت احتكاك اللجام بأسنان الخيل، فقد حول الشاعر الليل إلى حركة عنيفة فى الضوء، وحول السكون المحزن إلى صوت أثير بصور خلجات النفس، وبذلك استطاع أن يولد بين طرفى التشبيه المتناقضين طرفا حيبا لديه، يلح على الميلاد لأنه ممزوج بعاطفته الخاصة، التى أفاضت على أجزاء صورة التشبيه.

وقد يخفق البردوني فى هذا التشبيه المركب، عندما يتجاوز وجدانه، ويتعثر خياله فى ترهات المدح الذى لا يجيده، كقوله مادحا .. "البدر" ولى العهد فى زمن الأئمة:

وتجاذبتك مضابها وسهولها شغفاً كما جذب الفقير الدرهما^(١)

وفى القصيدة ذاتها يكرر أداة التشبيه "كان" سبع مرات بين صور تشبيهية مركبة، ويكرر "كما" أربع مرات، وقلما وجد عنده تشبيه ضعيف كالتشبيه السابق.

جـ الاستفهام :

* يرتبط الاستفهام بثورة العقل بحثا عن الحقيقة الكامنة خلف حركة الحياة فى هذا الوجود، لأنه الأسلوب الذى يصاحب الإنسان فى تأملاته الكونية العميقة، وينوب عن الإنسان فى فرض نفسه، لسبر أغوار النفس الإنسانية، ولتفسير ظواهر الكون والطبيعة وعلاقات الناس، وتمايز البعض دون البعض، ومفهوم أسلوب الاستفهام من هذا المنطلق، استطاع شاعرنا أن يوظفه فى شعره، ففى قصيدته "سيرة للأيام ١٩٦٨ م" استخدم الاستفهام ثلاثين مرة، خلال أربعة وثلاثين بيتا، وكلها أسئلة تخترق طبيعة الأشياء، بحثا عن الأصول والأسباب، يستهلها الشاعر فى أسلوب الحوار مع صديق، بالسؤال عن الضحى، أهو ضحى الأمس، وهل ترتديه العشايا "الوقت من غروب الشمس إلى العتمة"^(٢) لتعود نهارا؟ ورغم ظلمة العشايا فإنها صبح الكفيف الذى يرى فى الظلام بضعف شديد، وهل يعرف الكفيف سر العمى أو الإبصار؟:

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| يا صديقى.. الحنين .. من أين تدرى؟ | كيف عاد الضحى ؟ وأين توارى ؟ |
| أنراه نهـار أمس المولى ؟ | عاد أشهى صبا ، وأسخى انهمارا ؟ |
| هل رماد الضحى يحول رداء | للـعشـايا ، لكى يعود نهـارا ؟ |

(١) «الربيع والشعر ١٩٥٥ م، من أرض بلقيس».

(٢) المعجم الوسيط: ص ٦٢٥.

العشايا صبح كفيف يدلى شوقه من رماد عينييه نارا
يا صديقي .. وهل تعى كيف أغفى جمر أجفانه ؟ وكيف أنارا ؟ (١)

وعلى ذلك القصيدة، عن أزلية الشمس والربيع والحقول والرياح وثبات الكون رغم تغيراته، وضعف الإنسان، ويرى البردوني أن هذه الأسئلة تندفع من فطرة الإنسان المستتيرة، فهي دليل التفكير والمغامرة، تركض خلف كل إدراك:

كيف نغضى ؟ وللسؤالات ركض تحت أهدابنا ، يخوض الغمارا ؟

* ويوظف أسلوب الاستفهام لإثارة التنبيه وإحداث عنصر المباغته في التصوير، وذلك من خلال غرابة السؤال، أو عدم توقع الإجابة، وقد تحقق التنبيه والمباغته في بناء الأسلوب القصصي، وفي استدعاءاته للشخصية التراثية، ففي قصيدته "ذهول الدهول ١٩٦٤ م" (٢) يصور في بناء قصصي ذكريات جارة حسناء في خيال شاب عاطفي، يللم حديثه النفسى بعد رؤية بيتها طللا مهجورا، وهذا المونولوج الداخلى "يستدعيه بالاستفهام، الذى يتيح له استدعاء المواقف التى استأثرت به دون أن تجره الذكرى إلى خوض التفاصيل التى قد تستقطب طاقته التصويرية، فالاستفهام هنا أدواته إلى التركيز، بالإضافة إلى كونه عنصر تنبيه فى المونولوج الداخلى، يضىء تلك المواقف، والشاعر عندما هم باستدعاء ذكرى جارته الحسنة، كان فى حاجة إلى استدعاء الحكاية التى توارت قليلا فى حكايات الحياة الكثيرة، فيستخدم أيضا الاستفهام:

وكيف ؟ ينسل إليها إذا ثناء الباب ، وأومى الدخول
ماذا ؟ إذا لاحت له فجأة وأنكرته ، واحتتمت بالأفول

لقد وظف البردوني الاستفهام فى هذه القصيدة أربع عشرة مرة، خلال أربعة وثلاثين بيتا، وهذه منها، حيث تتعدد معانى الاستفهام عند استدعاء مواقفه المؤثرة مع جارته الحسنة بين الإيحاء بالرغبة العنيفة ووصف الجمال الحسى :

لكن ، أتدرى أن أشواقه كما تكب العاصفات السيول ؟
ألا ترى أن اختلاجاته أمامها شهق الحريق الأكلول ؟
من ذا ؟ وإذا لاحت رماءه إلى شموخ نهديها الخيال العجول

(١) «سيرة لأيام ١٩٦٨ م، مدينة الغد».

(٢) «ديوان: زمان بلا نوعية».

كيف ينجيها ؟ ألا تنطوى أحرفه تحت اصفرار الذبول ؟
 ماذا يلقى ؟ شعلة بضرة من الصببا والكبرياء الملول
 فى أى زاه من تهاويلها يرسو ؟ وفي أى اخضرار يجول ؟
 يذهله عن بعضها بعضها فما الذى يغوى ؟ وماذا يهول ؟^(١)

* وقد استدعى بالاستفهام الشخصيات التراثية، عندما يترقى شعره المصور قمة معنوية ترتبط بمذخور تلك الشخصيات، فالاستفهام هنا يحقق مفاجأة تعمق الصورة بعد إدراك ارتباطها بالشخصية المستدعاة، ففي قصيدته "مكتبيون والبطل والشاهد ١٩٧٧م"^(٢)، يصور تبعات الحكومات الفاسدة، حيث تولى المناصب الهامة لانتهازين يتلونون بكل وجه ممكن تحقيقا لمكاسب خاصة من أفراد الشعب، وليحاكى هذه الحالة المتردية وانعكاسها فى نفسه، يخلط بين الأساليب المختلفة: كالتقرير والأمر والنداء والاستفهام:

يشتهى المسئول وجهين معاً : وجه شيطان ووجهاً من ضراعه
 أشتهى عشرين ، عندى واحد كسر الموجود فى دار الطباعه
 (سيف) ما بلهيك ؟ انطق مرة أزمة فى البيت ؟ أبيات مضاعه^(٣)

ففى البيت الثانى جاء الأمر "كرر" لإثارة الضحك بقصد السخرية والتخفيف من حدة الموقف، فالأسلوب محاكاة تصويرية أشبه ما تكون "بنكته" أو صورة كاريكاتورية مبتدعة، تتفق فى ذهن الإنسان بداهة عند الضغط النفسى، ويأتى الاستفهام بشخصية "سيف بن ذى وزن" من الموروث الفولكلورى، ليربط بين تشكّل المسئولين بأوجه مختلفة وظلمهم للشعب الفقير، فسيف هو الذى يتشكل فى أوجه كثيرة، ولكنها موحدة وعادلة وتقيم الحق، لترفع الظلم عن الناس، فسيف فى سيرته الشعبية: ملك عظيم، ومقاتل شرس ، وساحر، وتاجر، وتابع للجان، وطبيب، وحكيم، وفيلسوف، وعاشق معذب^(٤)، وغيرها من الشخصيات الكثيرة التى تستقطب عاطفة الناس، فهذا الاستدعاء العابر للشخصية التراثية، جاء بأسلوب الاستفهام، وليزيد الشاعر من قدرة الاستفهام

(١) 'ذهول الدهول' ١٩٦٤م، 'مدينة الغد' .

(٢) ديوان: زمان بلا نوعية.

(٣) نفسها.

(٤) انظر: سيرة فارس اليمن «الملك سيف بن ذى وزن» دار الكتب الشعبية، بيروت. (كتاب متعدد القصص والحرفات والحكايا الشعبية عن الملك سيف، جمعتها دار الكتب الشعبية ببلن).

يكرره بأسلوب عفوى يتغاضى عن الزمان والمكان، ويسأل عن صمت سيف، ويرد الصمت إلى "أزمة فى البيت"، فالاستفهام هنا حقق عنصر المفاجأة والتشويق، كما ربط بين الموقف الشعرى والشخصية التراثية فى لمحات خاطفة، عمقت الصورة وكثفت أبعادها.

* وللبردونى استخدام شاذ لأسلوب الاستفهام، حيث يجعل أدوات الاستفهام وأسماء رموزا لأسئلة يستنكر إجاباتها، كقوله:

أمن غير من ؟ وإلى غير أين ؟ تبتدت بدون لماذا وهل ؟ (١)

فمن الثانية وأين ولماذا وهل، رموز أسئلة تستنكر حرب أكتوبر ١٩٧٣ م، باعتبارها فى رأيه طريقا فرديا رسم لبعض الدول للخروج والعزلة عن جسم الأمة العربية، حيث تعتبر القصيدة هجاء سياسيا للرئيس السادات ومسلكه السياسى، فالشاعر يجعل الاستفهام هنا أساس الحدث، فقبل خوض الحرب أو السلام، ينشأ السؤال عن البداية والنهاية.

* وقد يوجه الاستفهام للظرف، إمعانا فى تصوير حالة الفراغ التى تدفعه إلى الكآبة والضجر من الناس، فيقيم علاقة نفسية مع المكان:

ماذا أقول يا هنا ؟ وما الذى أعمله ؟
ماذا ؟ ومثلى مبيت هذا الذى أسأله (٢)

* ويستخدم الاستفهام للتحقير فى قوله:

من أنت ؟ شىء عن بنى الإنسان مقطوع القرينه (٣)

* كما استخدمه لمحاكاة الحديث الجارى فى الحوار:

كيف العيال ؟ وأين أختى ؟ عند عممتها "كرامه" (٤)

(١) «سباعية الغشيان الرابع ١٩٧٧ م، زمان بلا نوعية».

(٢) «فراغ ١٩٧٥ م، وجوه دخانية ..»

(٣) «سفاح العمران ١٩٦٧ م، مدينة الغد».

(٤) «بين أختين ١٩٦٨ م، مدينة».

٤- مآخذ الأسلوب:

تندرج المآخذ الأسلوبية عند البردوني تحت شكلين أسلوبيين، ينتفي معهما تلقائية التصوير والصدق الفني المعبر، وهما: التعقيد والمبالغة.

أ- التعقيد:

وقد يلجأ إليه البردوني "استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة .. التي أصبحت نسيجاً شعورياً متشابك الخيوط، تحتاج إلى بناء فني في مثل تشابكها وتعقيدها، ليستطيع تجسيد أبعادها المختلفة"^(١)، كما يعتمد الشاعر إلى التعقيد الأسلوبى، حفاظاً على المعنى الذى استثاره، والتماساً لكماله، فقد تولد الصور معقدة، لتجتر ألفاظاً وتعابير من جنسها، "والمسألة فى صميمها أكبر من الألفاظ، وأوسع من التعبير، لأن الينايع الطليقة، نجسها الطرائق التقليدية للشعر العربى فى التعبير"^(٢)، وخضوع الشاعر لتلك التقاليد دون الترقى الممكن بها، فيقف الشعر المعقد دون الانسيابية وعفوية الإحساس باللغة، لا يبلغ "معنى العالم الذى لا يصل إليه إلا لغة الشعر"^(٣)، ولغة الشعر لغة العاطفة "تعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه، وفى لغة هي صور"^(٤)، تنساب إلى الخيال المتلقى موحية مكثفة.

فعندما يقف الشاعر أمام فكرة "فناء الفرد من أجل مجتمع الوطن"، وهى فكرة قوية، يتأهب ليربط بين الحب والتضحية، فيستخدم بعض خصائصه اللغوية والأسلوبية: كاستخدام المصدر والتكرار والمطابقة وخلط الخبرى بالإنشائي، وهذا التزاحم فى الخصائص يدل على اهتمامه الشديد بفكرته، ولكنه وقع تحت إغراء استدعاءات خصائصه، فجاءت الفكرة فى أسلوب غامض معقد:

قتلى حُبّاً للكحلى حدى، الزمنى حدى
كى يحيا فردى جمعاً لا يفنى، أفنى وحدى^(٥)

ويتعقد خيال الشاعر فى التعبير عن حالة التردد المتوتر التى تتاب الإنسان عند حيرته بين البقاء

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ٢٤.

(٢) الأستاذ . سيد قطب : كتب وشخصيات، ط، ص ٥٧، دار الشروق

(٣) د. محمد النويهى: قضية الشعر الجديد، ص ١٣٩.

(٤) النقد الأدبى الحديث: ص ٣٧٨.

(٥) «القاتلة حباً» ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية .

فى الوطن والاعتراب عنه للرزق، فىشخص حالة الاعتراب طرفا فى حوار، تسأله عن وطنه الذى ستهجره، فىنفعل بالرفض، ولكى يصور الموقف، خلط الاستفهام والنفى والتقرير والتمنى، واستخدم جملة الاستفهام كالاسم المفرد، وأضاف الظرف للظرف:

من أين ؟ لا .. أرجوك لا تسلى تدرين .. وجهه الريح عنوانى
لو كان لى من أين قبل هنا قدرت أن التيه أنسانى^(١)

إنه بترفع عن ذكر وطنه المهجور، ويتمنى لو نسى نفسه قبل النطق به، مهابة وكرامة له. ولكى يحافظ على أبعاد الصورة الزمنية، يستخدم أيضا بعض خصائصه الأسلوبية التى تجره بكثرتها إلى التعقيد: كالتكرار والمطابقة، وذلك فى رسالته لعيد الثورة اليمنية العاشر:

سترانا غير من كنا كما سوف تبدو غير من كنا رأينا^(٢)

ب- المبالغة :

والمبالغة عند البردوني، من تبعات الإفراط فى محاكاة الموقف الشعرى، جنوحا إلى تحقيق ضالة معنوية تترسب فى ذهن المتلقى من تسجيل الواقع ورصده شعرا، فالمحاكاة هنا تقتضى التقرير، فيخلو البناء الأسلوبى من الصور، وتتجرد اللغة من الإيحاء، فهو "لم يستجب فى شعره إلى حافز قوى من شعور إنسانى وعاطفة جياشة وخيال قوى، بل سعى وراء مهارة لفظية"^(٣)، تبدى براعته فى تصوير ورصد ما لا يصور أو يرصد، بتحويل الشتات الثرى إلى شعر ذى إيقاع وقافية، ينساب فى سلاسة، ومن ذلك محاكاته "الدياجات الرسمية" التى تبدأ بها اجتماعات المسئولين العرب، بقصد إثارة السخرية:

إنا بعون الله نرسم ما يلى : عن ما مضى بعدى ، وقبل تشرفى
النقطة العشرون تصبح رابعاً الخمس بعد العشر أمر موقفى
ويتم من تأريخ : هذا نشره تذييل أوله بحمد مصحفى^(٤)

وإضافة إلى المبالغة للسخرية، فقد جعل المحاكاة تنطق بجهل المسئولين الذين لا يجيدون مجرد

(١) «فى الشاطئ الثانى ١٩٧٤م، السفر إلى الأيام الخضر».

(٢) «لافته على طريق العيد العاشر لثورة سبتمبر، ٢٦ سبتمبر ١٩٧٢م، لعينى أم بلقيس».

(٣) النقد الأدبى الحديث: ص ٣٩٠.

(٤) «من فكريات رصيف متجول ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية».

التكرار لجمل محفوظة "ما مضى بعدى ، أمر موقفى ، تأريخ هذا نشره ، "ومثل هذه التجارب - عادة - دون التجارب الجدية الرصينة التى تبين عن جلال الفكر الإنسانى وعمقه"^(١).

وكذلك محاكاته بطريقة الجواب، لبيت المتنبي فى مستهل قصيدته بمدح بها سيف الدولة:

أجاب دمعى، وما الداعى سوى طلل دعا قلباه ، قبل الركب والإبل^(٢)

إذ يقول البردؤنى:

فيا "أحمد بن الحسين" انهمر سوى الدمع ، ناداك غير الطلل^(٣)

فإيراده اسم المتنبي كاملاً منادى أو عز بالخواء، والإخفاق فى استلهاام الشخصية العظيمة لتجربته، وذلك "لوقوفة عند الرصد الخارجى للواقع دون التظليل الذى يعدى بالشعور ولا يطفئه، مما أدى إلى تسطيح القصيدة وإهدار قيمتها التصويرية"^(٤)، وكذلك لاندفاع الشاعر فى غضبه، مما يجتره أحياناً كثيرة إلى نتيجة الغضب المنطقية، السباب والشتم، حيث تحفل القصيدة بالكثير من ذلك. وقد تأتى المبالغة من تجاوز الشاعر حدود الأسلوب الذى انتهجه فى قصيدته، كتجاوزه الحوار مثلاً فى قصيدته "ساعة نقاش مع طالبة العنوان ١٩٧٢ م"^(٥)، فالحوار يستقطب الدفقة الشعورية، ويحيلها إلى عالم فكرى متزن، مشبع بوسائل الإيحاء الهادئة والهادفة معاً، ولكن شاعرنا يتغلب عليه طوفان الذهن الحاد، فيتحول حوارهِ إلى شعارات جافة وخطابية مباشرة:

فلتسلم فلسفة الأيدى ولتسقط فلسفة الأذهان
كل الأوراق بما حملت تشتاق إلى ألفى طوفان

ومن محاكاته ورصده "لثرثرات محموم ١٩٧٤ م"^(٦)، على فراشه، التماساً للصدق، فكأنه طيب نفسانى يسجل ما يسمع بقصد التحليل، فيعمد إلى الأفعال المضارعة المتراعدة:

كان يحكى ، ييكى ، يجيب ، ينادى يدعى ، يشتكى ، يصفى ، يعادى



(١) النقد الأدبى الحديث: ص ٣٨٩

(٢) ديوان المتنبي: ص ٣٣٦.

(٣) «سبوعية الغثيان الرابع ١٩٧٧ م، زمان بلا نوعية».

(٤) واقع القصيدة العربية: ص ٥٧.

(٥) ديوان: لعينى أم بلقيس.

(٦) ديوان: السفر إلى الأيام الخضراء.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية

(١) تقديم نظري:

أ - الصورة والنقد :

تكاد تستأثر الصورة الشعرية بأغلب اهتمامات الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، حتى غدت الوجه السحري الذي يحمل في ظلاله وتقاسيمه فلسفة مذاهب وتيارات الأدب عبر العصور المختلفة، فالصورة مجمع أحاسيس الشعر ووجه انفعالاته وتوتره، وهي من أهم عوامل الحكم بخصوبة شعر أو بأصالة شاعر؛ لأنها مزيج نابض مكثف بمهاراته في تشكيل اللغة الموحية والعبارات المختارة بوعي والإيقاع الموسيقى المتناغم فيهما، ويسدل الجو النفسى للشاعر على تلك الأنسجة وحدة هي القصيدة، «وإن القصيدة الجيدة، هي بدورها صورة»^(١)، وإذا كانت الصورة قد حظيت في النقد الحديث بتناول منهجي على أسس فلسفية وتحليلية ونقدية مختلفة، فإن «النقد العربى القديم لم يكن بمستوى الإبداع، فغفل عن الصورة، وجمد عند ألوان من الاستعارة، واهتم بإيجاد العلاقة الحسية، وأوجه الشبه بين المشبه والمشبه به»^(٢)، ولذا فقد تناولت الدراسات الأدبية الحديثة الشعر الجاهلى والتراثى عامة بمنظور أدبى ونقدى حديث ؛ لمعالجة الهوة التى أحدثها النقد العربى القديم، كما تناولت أساليب النقد القديم بالتقويم حيناً وبالتقريع أحياناً؛ لقيامها على الذوق الشخصى، والتزام الأخلاق العامة والمثاليات فى المعانى الشعرية، وسلامة الجملة الشعرية نحويًا، وما دون ذلك فقد هوى تحت معاول هدمهم.^(٣)

ودرستنا للصورة الشعرية عند البردؤنى شاعر اليمن، قد خضعت لمفهوم النقد الحديث، بمقوماته وأساليه، فهى كائن حى، يتخلق تدريجياً من انصهار اللغة فى التركيب فى الموسيقى، وكلها أدوات هلامية تخضع لتشكيل الخيال الخصب الخلاق، يصوغها وحدة لغوية ونفسية، حتى

(١) د. محمد حسن عبدالله : الصورة والبناء الشعرى ص ٨ ، مكتبة الدراسات الأدبية ٨٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٨١ م.

(٢) د. الطاهر أحمد مكى: الشعر العربى المعاصر ص ٨٢، الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٨٦ م.

(٣) د. الطاهر أحمد مكى: امرؤ القيس، حياته وشعره ص ٢٤٢ وما بعدها، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٧٩ م. وفى الكتاب نقد ومعالجات للنقد القديم، وانظر: فى النقد والأدب لإيليا الحاوى، الطبعة الرابعة: بيروت ١٩٧٩ م.

تذوب الفوارق بين هذه الأدوات فى سيطرة الإيقاع الواعى، وتلك الوحدة الأثيرية، وحدة كونية، لأن الرافد الإنسانى واحد رغم ذاتية العلاقات فى تشكيل كل صورة، يتوحد ويتناغم مع الكائنات الحية والأشياء الجامدة لبث تجربته البشرية، التى تأتى انعكاساً لتلك الوحدة فى ذاته، فتتخلق عفويًا لغة تصويرية أشمل وأعم، يعيها البشر على اختلاف لغاتهم وبيئاتهم وأزمانهم تراثًا متراكماً، وكلما كانت الصورة أصيلة المنشأ الإبداعى، عميقة وخصبة، جريئة وتلقائية، دقيقة التأثير، كتب لها الخلود، ليجد الشاعر فيها نفسه الجديدة رغم تباعد الزمن، ومن هنا «فليس مجرد صدفة أن ترى فى الصورة الشعرية الحديثة أشكالاً ونبضات مشتقة من الأساطير»،^(١) وتفنى الأساطير، وتظل الصورة مقياساً لوعى الإنسان ووعى الأجيال فى التعبير عن عالمها، وليس مجرد صدفة أن نشتم فى شعر ما عبق شاعر قديم، أو نلمح مثلاً شعبياً لأمة مندثرة، أو خرافة قد استلهمها شاعر منذ آلاف السنين، «وكان الإنسان حتى فى فرديته لا يزال يبحث عن الضمان العاطفى فى إحساسه بالانتماء إلى الجماعة»^(٢)، إذن فالصورة الشعرية «هى العقل الإنسانى الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حى أو كان حياً»^(٣).

ب- الصورة القصيدة :

للصورة فى القصيدة حضور كالروح فى الجسد، وإذا ما قورن تأثيرها فى القصيدة بالنسبة لتأثير اللبنة الأخرى، فإنها الحياة نفسها لتلك اللبنة، وإنها وحدة التخلق المبدعة التى تنبعث معها ومنها الأفكار والمعانى والأساليب والإيقاع واللغة، ولا عجب إذن من ارتقاء الصورة عن المقارنة بالمعانى، «فليس المعنى هو المهم، إنما هو المخلوق الآدمى الذى تحس ديبب انفعالاته ووسوسة وجداناته، وليست الفكرة التى تحويها المقطوعة هى المهمة، وإنما هى الصورة المترائية بين الظلال الشفيفة»^(٤)، بل كانت الصورة عند كثير من النقاد والشعراء المرادف المثالى للقصيدة، لأن «الصورة ثابتة فى كل القصائد، والاتجاهات تأتى وتذهب، والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهرى يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باق كمبدأ الحياة فى القصيدة،

(١) سيسل دى لويس: الصورة الشعرية ص ٣٧. ترجمة د. أحمد نصيف الجناي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق ١٩٨٢م.

(٢) نفسه: ص ٣٧.

(٣) نفسه ص ٤٠.

(٤) سيد قطب: كتب وشخصيات ص ٥١، الطبعة الثانية، دار الشروق بالقاهرة ١٩٨١م.

وكمقياس رئيسى لمجد الشاعر»^(١).

إن الصورة قوة غامضة، تتولد عفويًا فى خاطر المبدع حتى تضيق به، فتفجر زهوراً ندية فى لحظة المكاشفة الداخلية أو اللا وعى، فإذا أفاق الشاعر احتوته نقاء وعطراً، واحتواها مشدباً يضيف عليها لمسات الإيحاء ونبضات ذاته، «فالشاعر لا يستطيع أن يكون دقيقاً تجاه الأشياء ما لم يكن دقيقاً فى الشاعر التى تربطه بها، إنها الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء، ثم بين الأشياء والمشار، تلك الحاجة التى تدفعنا للاستعارة»^(٢).

والصورة فى عالم البردوني الشعرى أنسجة حسية وتجريدية حية، تتقرب الأشياء والأحياء، تعويضاً عن فقدان البصر، فهو يرى بالصورة، ويحس بها ويسمع ويتكلم، ويفرح بها ويتألم، فخياله التصويرى مكتمل وأمين على نفسه، ويسعفه معجمه وخصائص أسلوبه وثقافته وخبرته الفنية، حتى أكاد أقول، إن البردوني ظاهرة فنية نادرة فى تاريخ الشعر، برع فيما برع فيه القدماء، ونهل من معينهم فأحال التراث غيثاً يطوى يابسة الشعر المعاصر، ورغم طغيان محاولات تحديث الشعر، كالشعر الحر وغيره، والتى يتحرر فيها الشاعر من رتابة الأوزان وقيد القالب التراثى وقوالب الأساليب واللغة، للانطلاق بالخيال عن معوقات التصوير الشفيف الصادق، فإن البردوني لم يحاول ليقينه أن الجديد ينبثق من روح التراث ووحية داخل إطاره الخالد، وكانت الصورة أول ما برز فيها التجديد، مع التزامه بالتصريح ووحدة الوزن والقافية، فصورة البردوني أصيلة خالدة بخلود الشعر، لها تموجات تخترق الذهن وتستقر فى الذاكرة، لتفرد وحدثته «وإن الصورة بحد ذاتها هى سمو وحياة القصيدة»^(٣)، وذلك الالتزام يدفعنا إلى إلقاء ضوء على طبيعته.

ج- الصورة والالتزام :

كان على البردوني خلال أربعين سنة أو يزيد فى عالم الشعر، أن يبدع فيما ألزم نفسه به، والالتزام عنده سلك اتجاهين، الأول : الالتزام بالصورة كما ارتادها الشعراء الخالدون، من حيث التقيد بالخلق التصويرى فى إطار الإيقاع الموسيقى الرتيب و الهادر معاً، رغم تقيد ذلك الخلق أيضاً بخياله لا مشاهداته، و معينه ثقافته سماعاً و حفظاً، و لم يكن عماء عائناً عن حرية التعبير

(١) الصورة الشعرية ص ٢٠.

(٢) نفسه ص ٢٩.

(٣) نفسه ص ٢٠.

بكل وسائله المتاحة، رغم سواد الرؤية و سرمدية الليل، بل كان خياله التصويرى خصبا نقيا، يفيض بنبض الحياة و الكائنات فى ذاته. والاتجاه الثانى للالتزام : الالتزام بالقضايا الوطنية التى سخر لها شعره و صورته، ينافح عن وطنه، و ينقد الحاكمين، أو ينير لهم دربهم السياسى فى غفلتهم عن المصالح الوطنية، أو تصبح الصورة نفسها ثورة عليهم، و يساند الأمراء و الثورة أو يتقلب عليهم و الثورة، ولا يفقد الأمل فى تعبيد الطريق أمامها من جديد كأنها لم تقم، فتولدت فى تصويره فلسفات الحياة و الموت، واجتر من خياله تاريخ العالم القديم، نشوء حضارة وزوال أخرى، وارتقاء دولة على أنقاض أختها، والإنسان فى كل ذلك هو أداة الحياة وأداة الموت، وهو الرامى والقوس والسهم المسموم والقنيل، وهو أيضا القبر والذكرى والندم والأمل.

إن البردوني فى تصويره شاعر نفسه ووطنه وتراثه، وشاعر الإنسان اليمنى والعرب، وشاعر الإنسانية، فنراه تستغرقه اضطرابات الضمير وخفقات القلب أمام فجأة الحدث وطغيان الغريزة، وأمام ضعفه البشرى واختلاج الشاعر.

(٢) خصائص الصورة:

تتصف الصورة فى شعر البردوني بعدة خصائص تميزها وتميز شعره عامة عن النتاج الشعرى المعاصر، وإن أهم ما يرتقى بالحدائث التصويرية، أنها كاملة فى إطار الالتزام الذى أشرت إليه فى التقديم، ومن خلال إدراكنا للالتزام، نحدد أهم خصائص الصورة.

أ- استخدام الألوان :

يعتمد شاعرنا على الألوان بصفة أساسية فى تشكيل صورته، واستخدامه للون ليس نابعا من تعويض آفة العمى، أو مداراتها، بل من مدركاته الطبيعية كشاعر واسع الأفق، ومن ثقافته وإحساساته، ودقة شفافيته مع الكلمة، وأسماء الألوان كلمات، وليست مجرد كلمات ميتة الإيحاء والدلالة كما تصورهما بعض الكتاب فى تصورهم لاستخدامات اللون عند الدكتور طه حسين^(١)، والأديب غير الشاعر الذى يحلق باللاوعى فى اللاحدود، فيصف البردوني النيل بالزرقة، ووصفه نتاج تفكير وإدراك للطبيعة، فالزرقة من انعكاس لون السماء على صفحته :

(١) من تحليل الدكتور: كمال الملاخ، انظر: يوميات يمانية فى الأدب والفن ص ١٨ للدكتور عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت.

فتلحظُ خلف امتداد السنين على زرقة "النيل" وعداً صبي^(١)

والوعد الصبي الذي يتفاعل به الشاعر هو الزعيم جمال عبد الناصر، لوقوفه إلى جانب الشعب اليمني في سبيل تحرره من التخلف الإمامي الحاكم، ويلتزم مع استخدام اللون بذلك الصفاء، حالة الشاعر النفسية.

ويتفاعل أيضاً باللون، فيردفه وصفا للميلاد اليمني الذي يرتقه الشاعر في توضيحات الشعب اليمني :

كالشمس مانت واقفةً لتعدّ الميلاد الأخضر^(٢)

وتدافع في صورته الألوان وإبحاءاتها، كالنهار والثلج والرماد والشفق، تعبيرا عن مولد الحرية اليمنية المرتقبة بعد توضيحات اليمن في سبيلها، ويتحول اللون من حمرة الشفق الدامي رمز التضحية إلى نور الفجر رمز الثورة :

| | |
|-----------------------|--------------------------------------|
| ينبى عن مـولدها الآتى | شفقٌ دام فجراً أشقر |
| ميعادٌ كالثلج الغافى | وطيوفٌ كالطرّ الأحمر |
| ورماد نهارٍ صيفي | ودخانٌ، كالحلم الأسمر ^(٣) |

ومن طبيعة مدركاته للون أن يهوى الغيث من الغمام الأسود، وليس من الأصفر :

لأن بقلبك صومَ الحَقولِ تغنى لتسود صفراً الغمام^(٤)

ويتحول اللون من مجرد وصف الأشياء الطبيعية بلونها الحقيقي إلى تلوين الحالة النفسية التي تطفو على صاحبها، كتأثير "القات" .. وهو مخدر يتعاطاه كثير من اليمنيين - في مدمنيه :

من خُصرةِ القاتِ في عينيه أسئلةٌ صفراً تبوحُ كعودٍ نصفٍ متقد^(٥)

فالقات أوراق نباتية خضراء، من تأثير تعاطيها تجد الإنسان هزبلاً أصفر العينين أسود الفم والأسنان، هائماً بمزاجه ومجالس القات التي تعد للإدمان الجماعى.

(١) قصيدة 'يوم المفاجأة' ١٩٦٤ من ديوان 'في طريق الفجر'.

(٢) صنعاء والموت والميلاد ١٩٧٠ - لعينى أم بلقيس.

(٣) نفسها .

(٤) 'زامر القفر العامر' ١٩٧٦ ديوان 'وجوه دخانية في مرايا الليل'.

(٥) 'غريبان' ١٩٧٤ - ديوان 'السفر إلى الأيام الخضراء'.

ويكثر البردوني من تلوين المعاني، كما أكثر من تلوين الأشياء الحقيقية والهيئة، ففي انتظاره
لليمن المثالي، يلون اللفظة والإثارة للتجسيم :

ولألحانه شِفَاءٌ صَبَّأَا وعيونٌ تخضَّرَ فيها الإثارة^(١)

ويجسد الشباب باللون، ويوحى إلى الموت بلون آخر، انفعالا مع الثورة التي شخصتها شهيدة
على أحرار اليوم الذين تنصلوا من الثورية، ولكنهم بعودة روحها عادوا إليها، إحياء بتحول الزمن
وتغير مفهوم الحياة من جيل لآخر، وقد حمل اللونين ذلك المعنى :

رجعتُ، فانشئ اصفرارُ التوايتِ إلى خضرةِ الشَّبابِ الوريثِ^(٢)

وأشد ما تكون عبقرية التلوين عندما يلون "الهاجس" وهو لمحة الخاطر وحدث العقل العابر:

ها هنا عندي غريباتُ العوادي عندكَ الإنصافُ والهجسُ الرمادي^(٣)

"فالهاجس" لا لون له ولا هيئة، ولكنه حقيقة تأخذ في العقل مكانا، ويضطرب الشاعر لو
وصفه بغير هذا اللون، لأنه خليط الأبيض والأسود، والهاجس: "ما يهجس في الضمائر، وما
يخطر بها ويدور فيها من الأحاديث والأفكار"^(٤) في غموض الذهن وعدم اكتمال صورة التعبير،
فبين اللون الرمادي والهاجس وحدة الخلط والمداواة، فاللون الرمادي يخفى لونين الأبيض
والأسود، والهاجس يخفيه التعبير، ويزيد الصورة تكثيفا، أن الهجس يعتمل في ضمير الصديق
الميت في قبره.

ويبدع كذلك عندما يلون المعنى الأنثوي، فالزوجة في انتظار فقيدها، ترسمه طيفا وموعدا آتيا،
وهو مغرم بإشراك اللون الأخضر في كل تفاؤل :

ورجعتَ أنتَ، توقَّعا للمتُّه من نبضِ طيفِكَ واخضرارِ مواعدي^(٥)

تلك أمثلة على استخدام اللون عند البردوني، في تلوين الأشياء الحقيقية أو الهيئة النفسية التي
تغمر صاحبها بوحى لون معين، أو تلوين المعاني المجردة، وهو قد استخدم كل الألوان الأساسية،
وأقرط في اللون الأخضر وما يوحى به، فجاء أسماء وأفعالا مصورة، واستخدم الأبيض والأحمر

(١) 'مدينة الغد' ١٩٦٧ ديوان 'مدينة الغد'.

(٢) 'الشهيدة' ١٩٦٥ - ديوان 'مدينة الغد'.

(٣) 'رسالة إلى صديق في قبره' ١٩٨٣ ديوان 'ترجمة رملية لأعراس الغبار'.

(٤) لسان العرب ص ٤٦٢١، دار المعارف بالقاهرة.

(٥) 'امرأة الفقيده' ١٩٦٤ ديوان 'مدينة الغد'.

والأسود والأصفر والأزرق والبني، وبعض الألوان غير الأساسية كالوردي والرمادي، وتوابع الأساسية، كالقرمزي من الأحمر، والأشقر من الأبيض، والأسمر من الأسود، وقد رأينا كيف استخدم بعض هذه الألوان لتشكيل صورته الشعرية، وهو استخدام طبيعي وشديد الدقة والشفافية، لا يعكس فقدًا للبصر أو شكوى من العمى، وهو نوع من تعالى البردوني فوق ذاته ليخلق إنسانًا سويًا.

✱ اللون وتراسل الحواس :

يتجاوب اللون - وهو من مدركات الرؤية - عند البردوني بمدركات الحسن الأخرى؛ لتعميق أبعاد الصورة، والإيحاء بمدى تعدد انفعالاته إزاء الحدث الذهني أو النفسي أو الواقعي، وفي استخدامه للون في التراسل، يستدعي رواسب نفسية بعيدة مازالت تغتلى داخله، فاللون يأتي وصفًا للنشيد - وهو من مدركات السمع - في مدحه «البدر» ولي العهد، كما يأتي نفس اللون وصفًا لهمسات «صنعاء»، ويأتي من مدركات حاسة الشم :

- وكأنه بفم الريح نشيدة خضراء نقشها الصباح وغنما^(١)
- همساتها الخضر الرقاق أشف من ومض السراب^(٢)
- كل شيء وشى بميلادك المو عود واشتم دفئه واخضراره^(٣)

فاللون الأخضر أكثر الألوان خصوبةً واستخداماً عند الشاعر، ومنبع تفاؤله وصفاء ذاكرته؛ لأنه من آخر الأشياء الجميلة التي ملأت عينه قبل سوادها في السادسة من عمره في قرينته الخضراء الصغيرة، ولذا فإن هذا اللون رمز لكل القيم الخالدة، وبراءة وصدق، يوحى بحالته النفسية العامة أكثر من دلالته الوصفية الموضعية، كما في الأبيات السابقة، ويستخدم اللون مضافاً لشيء من مدركات السمع :

- حين نادت إلى الصعود فتاة مثل أختي، بنية الصوت ربعة^(٤)

(١) "الربيع والشعر ١٩٥٥ - من أرض بلقيس.

(٢) عائد ١٩٦٣ - مدينة الغد.

(٣) مدينة الغد ١٩٦٧ - مدينة الغد.

(٤) "شاعر ووطنه في طائرة ١٩٧٤ - "السفر إلى الأيام الخضر.

فاللون البنى، وهو سمة وجوه غالبية أهل اليمن بدرجاته، غدا سمة لأصواتهم أيضاً؛ تكثيفاً لمعنى الأصالة فى الفتاة اليمنية المضيفة على طائفة، ومن ثم جعلها أخته التى تحمل الوطن كما يحمله فى رحيلهما عنه، ويستخدم اللون الوردى بتجاوبه لحاستى الشم والبصر، وكذلك اللمس مضافاً أيضاً لشيء من مدركات السمع، ليوحى بالعمق التاريخى لقضية اغتصاب السعودية بعض المناطق الشمالية بعد الحرب بينهما سنة ألف وتسعمائة وأربع وثلاثين، كما يوحى باستمرار التفاعل مع الحدث والاستعداد لتغييره، من خلال استمرار إحساسه المتجدد، برائحة الأرض، وصوتها الحى، ورؤيتها:

فى حشاما منا بذور حبالى وجذور وردية النبض خصبه^(١)

نلاحظ أن معظم استخدامات اللون فيما سبق مضافة أو وصف لشيء من مدركات السمع؛ لأنه بديل الرؤية المرهف، وكون الشاعر يعتمد على السمع فى تجاوبه مع الألوان، فإنه شديد الصدق الفنى والنفسى، وقد يهرب إحياء اللون من البردوني عند ضعفه أمام إغراء تجاوب عناصر الصورة، فتنازعه الألوان، كما نازعته فكرة الصورة، وذلك من محاولته تأصيل وتعظيم النصيحة التى يقدمها فلا يعيرها الوطن اهتمامه:

لأن حروفك عشبية كعينيك يا بنى الاهتمام
نمّر لسهل كى يشرب وللسفع كى يخلع الاحتشام^(٢)

فهو يريد وصف العينين باللون البنى، فخانه التجاوب بين اللونين، لون العشب الأخضر الذى جسد به الحروف - وهى من مدركات الصوت للمغنى أو الناصح - ولون العينين البنى كرمز لأصالة الناصح اليمنى، واللونان لا تناسق بينهما، بالإضافة إلى سطحية النداء والمضاف إليه «الاهتمام» الذى اجتراه حشواً لضبط القافية.

ب - التشخيص :

للتشخيص دور رفيع فى بناء الصورة عند الشاعر، فإلى كونه أداة سحرية فى يد خياله، فإنه من أهم خصائص صورته؛ لأنه المجال الذى يتضح فيه مدى ارتباطه بالاشياء والمعانى، ومدى الحاجة

(١) "فى وجه الغزوة الثالثة ١٩٧٥" وجوه دخانية فى مرايا الليل.

(٢) "زامر القفر العامر ١٩٧٦" وجوه دخانية فى مرايا الليل.

إلى اكتشاف علاقاتها الخفية وصلتها بنفسه، وإذا كانت "المهمة الأولى والأشد بساطة لدور الصورة الشعرية أن تجسد ماهو تجريدي، وأن تعطيه شكلاً حسيّاً" (١) فإن التشخيص هو سبيل الشاعر وعالمه الخصب إلى تلك المهمة.

وقد تشكل التشخيص في صورة البردوني حسب استدعاء الأطراف المحسوسة :

يشخص البردوني الأشياء الجامدة ، فيث فيها الحياة؛ ليحيط نفسه بنبضها حوله وفيه، تشاركه موقفه الشعري وتجربته النفسية ، تندفق عذبة متلاحمة معه :

بابٌ يسْتَجْلِي ، زاويةٌ تُصَفِي ، مُعْطَفٌ كالمكمن
قنديلٌ يسْهُو كالفاني ويعي ، كفسى يتفطن (٢)

فاستجلاء الخبر أو الحقيقة والإصغاء والسهو والإغفاء والوعى والغباء والفطنة ، كلها صفات وأفعال بشرية، أسندها الشاعر إلى الأشياء الجامدة كالباب والزاوية والقنديل ؛ لتشارك لص الليل تحت الأمطار استهجاناً للرديلة وأوكار الدعارة ، حتى الحفر أمام ذلك الوكر غدت "موسسات" تستدر المال من الدعارة :

حُفَرٌ ترتج روادفُها حَزَمٌ من قشٍ تتلحن (٣)

وكثيراً ما يجتر التشخيص علاقات عميقة في نفسه منذ صغره، توحى بالألم والانكسار تحت ضربات الليل المستديمة :

تسْعُلُ الأشياءُ كالأطفال كالفئران تزحف
وهو كالشباك سَاهٍ وكحدّ السيف مُرْهَف (٤)

فالصورة الأولى ذكريات الفقر والمرض اللذين ألقياه في دياجير العمى في صمت البيئة وتواضعها، فالأطفال لا يطول سعالهم في حضن مجتمع يرعاهم، بينما أوحى لنا الشاعر بثبات الصفه فيهم، إذ كانت الأشياء شبيهة بهم ، وزحف الفقر والمرض إليهم نذير شؤم على أجيال اليمن المتعاقبة، كما يرمز بذلك إلى تدمير حضارة سبأ ، بترك الفئران تنخر في سد مأرب ..

(١) الدكتور: الطاهر أحمد مكى: الشعر العربي المعاصر ص ٨٣، الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٨٦ م.

(٢) 'لص تحت الأمطار ١٩٧٣' السفر إلى الأيام الخضر.

(٣) نفسه.

(٤) 'طيف ليلي ١٩٧٦' وجوه دخانية في مرايا الليل.

والصورة الثانية لليل ، تشخيص يخلق مفارقة تصويرية ، فبينما مآثرنا الجميلة وأجيالنا القادمة في انحطاط وتخريب مقصودين ، يتعاقب الليل ، رمز التخلف والجمود ، كالسيف لا يرحم ، كالشباك لا يعلم ، إهداراً لقيمة الإنسان وقيمة الزمن .

ويشخص الليل طرفاً في صورة مزدوجة، تعبّر عن الضياع العقلي والخمول السائد في البناء الذاتي والعمل عند الإنسان اليمني ، وذلك من امتداد فترة التخلف التي كانت قبل الثورة إلى ما بعد الثورة:

لَيْسَتْ قَامَةُ الرِّيحِ جَبِينِي نَسَى اللَّيْلُ رِجْلَهُ فِي وَسَادِي ^(١)

فالريح والليل ، يجتزئان الإنسان اليمني ، ما بين تعلقه بالطموحات التي تذروها الرياح، والواقع الوضع الذي لا بشرق عليه نهار.

ومن تشخيص الجوامد، يتفاعل مع الجدران والأرصفة في حوار وحركة ورمز، ويعتمد في بث المفاجأة على أسلوبى الحذف والإضمار والتقديم والتأخير:

مَنْ أَيْنَ يَا جِدْرَانُ؟ يَا خَبْرَةً تَزُوقُ التَّمْوِيتَ وَالسَّفْسَفَ
مَنْ هَا هُنَا .. أَوْ مَنْ .. وَتَجْتَازُنَا مَنْ قَبْلَ أَنْ لُجْتَازَهَا الْأَرْصَفَ ^(٢)

لا يخفى كم هو معجب ، فيه الخصوبة والمفاجأة والجرأة التصويرية، فقد نقل أشياء منسية في الحوار إلى بؤرة الشعور طرفاً لصورة كاملة من الجوامد المشخصة ، وقد شاع في شعره كله استخدام الجوامد أطرافاً مشخصة في صور عديدة؛ للتعبير عن أبعاد المادية المفرطة التي تحولت عقائدياً ضمير الناس والحكومات. ^(٣)

ويرتقى البردوني بالتشخيص إلى التشخيص الرمزي المعكوس ؛ هروباً من مباشرة التعبير، وتغطية للكلمات الشائعة في الصورة ؛ لتكتسب دلالات إيحائية جديدة ، فيصور تجاهل الشعب اليمني للاستعراض العسكري ، الذي يضم أسلحة ومعدات حديثة تفخر بها الحكومة اليمنية :

(١) "تراثات محمود ١٩٧٤" السفر إلى الأيام الخضراء.
(٢) "أمام المفترق الأخير ١٩٧٥" وجوه دخانية في مرايا الليل.
(٣) انظر ديوانه "وجوه دخانية.." ومنه قصيدته: "الغبار والمرآة الباطنية ١٩٧٦" و"وجوه دخانية.." وكذلك بين الجدار وجدار ١٩٧٧ من ديوانه: "زمان بلا نوعية".

ماذا جرى ؟ لم يجز شيءٌ منا صنعاءُ ، لا فرحى ولا آسفَه
القاتُ ساءَ ، والمقاهى على أكوابها ، مَحْنِيَّةٌ عاكِفَه (١)

بقتحم اللغة الدارجة أداةً للتشخيص فى البيت الثانى ، ويبنى بهما صورة مزدوجة الدلالة والإيحاء، فسهُو القات تشخيص ليمنى بتعاطاه ، وإيحاء الصورة تأثير القات المدمر للإنسان اليمنى ، يجعله نائها عن كل حركات التغير التى تحتاج فيها الحومة إلى عون نفسى ومعنوى من الشعب ، وكذلك المقاهى التى غدت مأوى الرجال وناديتهم ومنتدى لهوهم وعزلتهم عن تطورات العالم الخارجى ومستحدثاته.

جـ - التجسيم :

تسم صورة البردُونى التى تعتمد على تجسيم المجردات بالعنف والحركة السريعة فى اختطاف المجرد، ودمجه طرفاً فى صور مفاجئة، تحمل طاقه عالية من الإيحاء الذى يدوى فى الخيال بعد التقاطه طرفى الصورة؛ للبراعة فى بنائها بأسلوبه الأثير: المفارقة التصويرية ، والطباق ، بما يحملان من تناقض واصطدام يولدان شحنات هائلة من المعانى المكثفة، وهو فى تجسيمه للمجرد يلتبس ما يختلج داخله من تلك المعانى المتمردة على الواقع ، كرفض الصمت أمام آفة العمى التى يوجد لها المرض والفقر:

كيف نُغْضِي ؟ وللسؤالات ركضُ تحتَ أهدابنا، يخوضُ الغمار؟ (٢)

الصورة حركة عنيفة سريعة لا يتركها إلا هو ، توحى بالتمرد والانفجار فى خضوعه واستسلامه لواقع العمى ، ويتعالى فى أنفة وكبرياء على الموت فى تجسيمه له:

ليس ذا بدء التلاقى بالردى قد عشقناه ، واضنانا وصال
وانتقى من دمننا .. عِمَّتَه واتخذنا وجهه النارى نعال
نعرفُ الموت الذى يعرِفنا مسنا قتلاً ، ودسناه قتال
وتقحّمنا الدواهى صوراً أكلت منا ، أكلناها نضال (٣)

(٣) 'يوم ١٣ حزيران ١٩٧٤' 'السفر إلى الأيام الخضر'.

(١) 'سيرة للأيام ١٩٦٨' 'مدينة الغد'.

(٢) 'أحزان وإصرار ١٩٧٤' 'السفر إلى الأيام الخضر'.

ففى بيته الثانى، يخط مثلثات هندسية من هبوط الموت إلى الشهداء ليرتقى بعمامة من دمائهم، ثم من صعودهم إلى "الوجه النارى" للموت وهبوطهم به نعالا فى أقدامهم، وبعد ذلك حركة المس والدوس وأكل الدواهى، وماتشيع تلك الأفعال من سيطرة على زمام الموت فى التضحية للوطن، وذلك الرسم الهندسى اعتمد على المفارقة والطباق، من تصوير حالتى الموت والشهداء هبوطا وصعودا، ثم من جمع النقيض إلى النقيض "الوجه - نعال" (الدم المسكوب - عمامة الموت)، وقد تتولد تلك المفارقة من تجريد الحسى إلى جانب تجسيم المجرد، ويمزجهما فى صورة واحدة مركبة، توحى باستعجاله الهلاك هروبا من العالم :

وانى على نصفِ رأسى أطيسرُ إلى الحتفِ، والموتُ، يمشى المَهْلُ (١)

فبينما يطير هو فى صورة مجردة على "نصف رأسه" إلى الهلاك والموت، بلا ضرب أو قتل مختارا مواطن الموت الحقيقية التى لا يظنها الموت موتا، يمشى القتل بطيئا متكاسلا، مع أن طبيعة القتل سريعة ومباشرة، لأنها بعلّة كالسهم أو الضرب أو مرض أو غيره، فهو يسعى إلى الموت الهادئ الذى بلغه بعد تفكير عميق؛ للهروب من الإذلال، بينما القتل العنيف والذى يجب أن يكون عنيفا، فقد قوته وتاه عن مهمته.

وقد يخاطر البردُونى بنمط الصورة ووحدنها النفسية أمام إغراء التجسيم، من ذلك وصفه لأمسية يصارع فيها إلهام الإبداع الشعري بالكآبة والضجر، ولقد انتقى نمط الصورة من الطبيعة المتحركة، والفرائز التى جبلت عليها، ومن انعكاس ذاته على الأشياء حوله :

كفُراب يرثى فوق جَراده سقطت وجعَى، تدلّت كالوساده
كنسيج الطحلب الصيفى نمت أعشبتُ فيها، وفى وجهى البلاده (٢)

لقد نقض غزله، لأن حالة الكآبة تستدعى رتابة وبلادة وسكونا باردا، يناسبها البيت الثانى، أما صورة البيت الأول ففيها عنف وحركة وانقضاض؛ من سقوط الغراب على فريسته، مما يستلزم لمحا سريعا، ومخالب خاطفة، وربما عقد فى خياله دون وعى، واعتمادا على مفهومنا الشعبى، صلة بين الغراب وحالة الشؤم المسيطرة عليه، ورغم ذلك نشتم أنفاسه خلف الكلمات وبين السطور، ولكن.. أن يجسم تلك الأمسية الكثيبة فى احتوائها له واختراقها نفسه "بفخذى مرأة بعد

(١) 'سبوعية الغيثان الرابع ١٩٧٧' زمان بلا نوعية'.

(٢) 'أمسية حجرية ١٩٧٥' وجوه دخانية'.

الولادة" فإنه يشير شيئا من الاشمئزاز ورغبة في الترفق بالصورة ، فقد هربت إحياءات السأم ، وحلت مشاعر الألم والإشفاق ، وبرزت الصورة في غير لياقة عاطفية ونفسية ؛ لأن طرفيها يستدعيان نقيضين تماما :

وعلى الجُدران والسقف ارتخت مثل فُخْذى مرأة بعد الولادة ^(١)

فما العلاقة بين رجل شبق وفُخْذى مرأة بعد الولادة؟ وما علاقة الفُخْذين في صورته بارتقاء الأمسية الكثيبة على الجدران والسقف؟ لقد تقطعت أوصال الصورة قبل استدعائها، لعدم وجود الحاجة إلى حقيقتها . فتبددت في خياله ، وخرجت عن وحدته النفسية ؛ لاختلاف الموقفين واستحالة الجمع بينهما.

د - التجريد :

يعتمد البردوني في رسم صورته كثيرا - بالإضافة إلى الألوان والتراسل والتشخيص والتجسيم - على التجريد ؛ لما له من انطلاقات لا محدودة في الخيال؛ ولاستبطان المعانى والأفكار واستجلائها في عالمها المجرد بأداة من ذلك العالم ، وهو لا يجرد المحسوس بالتشبيه المباشر ، بل بصور متراكمة، فيتحول التجريد من مجرد أداة تصويرية إلى خاصية من خصائص صورته.

بصور " الزمن التائه" البطل الحقيقي الأوحى في الحياة ، ينشئ الصراع ويمحوه ، ويفجر الحضارات ويطفئها وهو لا يدرك سر جيروته، كما لا يشعر الإنسان بسطوته، ويتكئ على العنف والمتناقضات والحركة والتشخيص والتجسيم؛ ليقرب إلينا مفهوم اللغز الذى لم يصرح به، فألقى بظلال الغموض على صورته، ومن شمول الصور يتجرد ما شخصه من قبل :

| | |
|---------------------|-----------------------------------|
| سأه من مقعده المهمل | كسؤال ينسى أن يسأل |
| كحريق يبحث عن نار | فيه ، عن وقْدته يذهل |
| كجنين فى نهدي أم | لهفى تتمنى أن تحبل ^(٢) |

وعندما يكون "هو" طرفا في صورة مجردة، يوغل في التجريد؛ تكثيفا للحالة الذهنية التى نعتبره لحظة الإبداع ، "فهو" لحن ووعد ووحدة زمنية ومواقف من صنع الألوهية:

(١) "أمسية حجرية ١٩٧٥" "وجوه دخانية.."

(٢) "الفتاح الأعزل" من: لعينى أم بلقيس.

ألوهة نعر زفنى وعداً غريباً الوشوشه
دقائقاً وردية مواقفاً مرتعشه (١)

وقد يمزج التجريد بالتشخيص، فتأخذ الصورة مستويين؛ إحياء بحالة بطله النفسية وتقريراً لمستوى مادی بيته موقفه، ويحذر من فساد "كلصّ الليل"، يرتاب في كل شيء ويتوقع المفاجأة من الجوامد، فيبنى الخوف منه ناقداً في حالة فزع، تشبه عن مهمته التي خرج من أجلها:

وهنا شـبـاكٌ يلحظنى شـبـحٌ فى وجهي يتمعن
شيءٌ يهتز كموسـجـة وعلى قدميه يتوئن
حـفـرٌ ترنج روادفـها حـزـمٌ من قشٍ تتلحن (٢)

قالبطل أو الشاعر في حالة الفزع، تصور له الأوهام الجوامد مجردات والعكس، ولم يفته التحذير من شيوخ الدعارة؛ نتيجة الفقر والظلم في توزيع الثروات، وهو يرمز إلى الفتيات الفقيرات، بحزم القش، التي تصير لحنا أمام إغراء المادة والجنس.

ويجرد البردوني المرأة من الصفات الحسية، وينسب إليها صوراً مستمدة من الطبيعة الصامتة، فتشع بالنور والألوان والحياة، باعتبار أن المرأة الريفية جزء من هذه الطبيعة الأسرة، فهي هو ذا قد وصف المرأة بصفات مجردة تنزع إلى المثالية الشفيفة المستقرة في خيال الشاعر فقط، وتبدو تلك المثالية المجردة أكثر في وصفه "لغزال" الجميلة الريفية، إذ يجردها من مجموع المدركات الحسية، فهي الغناء والصيف والشذا والرنو والقبلات والصباح والسحر:

وكانت "غزال" غناء الرعاة وصيف الربى، وشذا المنحدر
مأزرها، من رنو الحقول إليها، ومن قبلات النهر
وقامنها، من عمود الصباح ذوائبها، من خيوط السحر (٣)

فالتجريد عند البردوني لا يأتي تهويماً، ولكن تدريجياً من مجموع الصفات المجردة أو الحسية وشمولها، والتجريد بذلك طاقة فياضة بالإحياءات البعيدة التي يلتقطها الخيال المصور في وحدة نفسية واحدة.

(١) 'طقوس الحرف ١٩٧٣' من 'السفر إلى الأيام الخضر'.

(٢) 'لص تحت الأمطار ١٩٧٣' من 'السفر إلى الأيام الخضر'.

(٣) 'أصيل القرية ١٩٦٧' من ديوان 'مدينة الغد'.

هـ - الصورة الصوتية :

يتميز البردوني بشفافية السمع ، ورهافة استجلاء الصوت من مصدره ، وقد كان السمع البديل الأمين لفقدان البصر ، الذي يميز به الأشياء والأصوات والعلوم والثقافات ، ومعجمه اللغوي الغزير نقل إلينا هذه الشفافية في صدق وبساطة رفيعة ، فأحيانا تكون صورته عنيفة ، نسمع فيها الطحن والكسر والتدمير والحركة القوية المصحوبة بالغضب وتتابع الأنفاس ؛ تجسيدا لحالة النفسية من سوء الأوضاع السياسية والظلم في توزيع الحقوق ، وهو يرتقب تغييرا حاسما :

| | |
|-----------------------|-----------------------------------|
| الليلُ خـريفيُّ أرعن | يهـمي ، يدوي ، يرمي ، يطعن |
| يأتى ويمـود كطاحـون | أحـجاراً وزجـاجاً يطحن |
| يعدو كالأدغال الفـضـي | يسترخي ، يفغر كالمـدفن |
| ويشم بأذنيه ، يرنو | قلقاً كـرقيب يتكهن ^(١) |

ويعتمد في تعميق الصورة على مزج المتناقضات والطباق اللفظي مثل: يأتى ويعود يعدو ويسترخي ، وذلك الخلط يبرز بالنقيض عنف الحركة من تصادم الأفعال ، كما كان التشخيص أداته الأولى لبناء الصورة في تصويره رعونة الليل وطيشه وتحولاته السريعة ، وتضم الصورة طرفا من تراسل الحواس في قوله : ويشم بأذنيه ؛ لإظهار حساسية السمع عند الرقيب الحارس .

وقد تكون الصورة الصوتية عنيفة بإيحاءات الصوت فقط دون اعتماد على دلالاته كالطحن والزجاج وغيره كما سبق ، فنجد إدراكه للفوارق الصوتية الحساسة عالية ومنخفضة متناهية الدقة ، من ذلك تصويره لما يدور حوله في بيت عجوز تديره وكرا للدعارة ، وقد أتاه بريئا دون سابق علم بذلك :

| | |
|-------------------------|----------------------------------|
| وهنا انتزعتنى قهقهة | وصدى نحنحة مفلولة |
| فسمعتُ من الفُرف الأخرى | أنفاسَ حنايا متنبؤولة |
| بوحاً كالحبل المسترخي | تحت الأثواب المبلولة |
| نبرات نداء وجواب | كلمات عجوز مسعولة |
| ضحكات ذئاب جائعة | همسات نعاج مأكولة ^(٢) |

فالقهقهة ، والصدى ، والنحنحة ، وسمعت ، وأنفاس ، وبوح ، ونبرات ، نداء وجواب ،

(١) "لص تحت الأمطار ١٩٧٣ من ديوان "السفر إلى الأيام الخضر".

(٢) "في بيتها العريق ١٩٧٠ من" لعيني أم بليقيس".

وكلمات ومسعولة ، وضحكات وهمسات ، كلها أصوات تأتي من مصادر مختلفة تعلو وتهبط يصفها بدقة شديدة، بالإضافة إلى الكلمات التي توحى بأنواع أخرى من الصوت الظاهر أو الباطن، مثل: مغلولة وحنايا متبولة ، والحبل المسترخى تحت الأثواب المبلولة عند جذبه ، وماكولة. وكثيرا ما يجتر البردوني كلمات ذات إحياء صوتي يشير إلى البيئة التي نشأ فيها وكل بيئة فقيرة مثل: يطبخ، يحتسى، يسعل :

وهناك كانت قريةٌ تجشوا كما ارتكم الرميم
جوعى ويطبخها الهجير وتحنسى دمهـا السُّموم
تروى حكاياها الثقبوبُ فيسعلُ الجوع الكليم^(١)

ويأسناد تلك الأصوات إلى كلمات ذات دلالة قوية، تأخذ مفهوما أشمل وأعم ، فالطبخ للهجير ، والاحتساء لريح السموم، والسعال للجوع الجريح، كما يشيع في الصورة أيضا إحياءات اللون في: قرية ، دمهـا.

كما يعتمد البردوني في تصويره الصوتي على الارتقاء والتدرج بالصورة البسيطة إلى صورة كلية مركبة ، من خلال براعته في إدراك تحولات طبيعة الصوت عنده :

| | |
|--------------------|------------------------------|
| وتهمسّين لي ، كما | يندى اخضرار الأودية |
| كما تبسوحُ جنة | حُبلى بأسخى الأعطيه |
| فيسشربُ منزلى | من الثقبوب المصفيه |
| عُريان يغزلُ الصدى | أسيرةً وأعطيه ^(٢) |

فالهمس من محبوبته إليه ، كالندى فوق الخضرة، ويرتقى الهمس إلى بوح الجنة بالعطور والألوان والثمار، ويعم تأثير الصوت المنزل ذا الأذان الملهفة، فيتحول فيه البوح صدى يتجسد فيه الحب والدفء والطمأنينة ، يتوسده الشاعر كطفل برىء.

و - الصورة العضوية :

إن من أهم خصائص الصورة عند البردوني، الفصل والتجزئ بين أوصال جسمه لتشكيل

(١) 'حكاية سنين ١٩٦٥' من 'مدينة الغد'.

(٢) 'من أين؟' من ديوان 'مدينة الغد'.

الصورة الحسية العضوية ، فالصورة هنا تقوم على حاسة اللمس الخاصة به، ومما جعلنا نتناول هذه الخاصية ذكره لمعظم أجزاء الجسم: الرأس، الوجه، الأنف، العين، الحواجب، الرجل، الجثة، الكف، الفم، اليد، الفخذ، الجلد، الجسم، الشارب، العرق، البطن، الظهر، الخاصرة، الأذن، الأصابع، وأكثر من ذلك في دواوينه، وذلك التفتيت الجسدى فى تركيب الصورة الحسية يكشف الإحساس بارتباط الحدث به وليعبر بوضوح عن تفاعل أعضائه بالحدث كأنها مستقلة تشاركه حالته النفسية، وهو بذلك يوحى بمشاعر الانقسام التى منى بها الإنسان العربى فى العصور المتأخرة بين التمسك بالماضى والافتخار به، وغرابة الحاضر وانحطاطه، بين طموحاته وواقعه، ويوحى كذلك بحجم الضغوط النفسية التى يعيشها كشاعر يحمل هموم أمته على كاهله، ففى تصويره للإعلام ومبالغته وأكاذيبه، يتجول الرأس والعقل إلى جريدة ملفوفة ، ويصبح السبر على الجثة، وتوسع الهوة بين الكف والفم ، رغم تلقائية العلاقة بينهما :

كان رأسى فى يدي مثل اللفافه وأنا أمشى كباعات الصحافه
بين رجلى وطريقى جُثَّتْنِي بين كَفِّى وفمى عنفُ المسافه ^(١)

ويعبر عن قتل الحكومات العربية طموح شعبها مستخدمة نهايته فى تدميره : لاستقطاب نبوغه بعيداً عن مجالات تفضيحها وتبرز مساوئها :

بى يرفلون ليحففروا ييدى فى فخذى لحدى
من جلدى الخشبي أخرج تدخلُ الأزمانُ جلدى ^(٢)

والحكومات مجرد آلة تنفذ مايملى عليها من الدول الاستعمارية حفاظا على مصالح أفرادها، فيخضع الإنسان لتحقيقات هادفة إلى ترويضه فى مجالات تلهيه عن كيانه كالتوم والسجن ، والضياغ، فى الأسواق التى تكدست ببضائع الجنس والرذيلة فجسمه فى مرقده، وفكره سجين ، وأصالته وتفرده ضائعان:

نعم.. أين كنتَ الأمس؟ كنتُ بمرقدى وجمجمتى فى السَّجْنِ، فى السوق شَارِبِي ^(٣)

وقد يكون الشاعر نفسه طرفى الصورة لحظة الولادة الشعرية، فيكون الفاعل والمصدر والمفعول، إيغالا للتعبير بفكرة التجزئ الجسدى التى اختص بها، ويقيم علاقات نفسية مع

(١) 'بين الرجل والطريق ١٩٧٥' من 'وجوه دخانية..'

(٢) 'صياد البروق ١٩٧٦' من 'وجوه دخانية..'

(٣) 'سندباد يمتنى فى مقعد التحقيق ١٩٧٥' 'وجوه دخانية..'

الأشياء المجردة والمحسوسة، مستخدما تراسل الحواس، فالصدي وهو من مدركات السمع، غذا من مدركات اللمس والرؤية، فيرقمه كما يرقم مسألة حسابية، ولا يمحو الرقم الصدى، بل ينمحي هو، والصورتان لا علاقة بينهما ولا رابط سوى حرف العطف، فمن حيث الوجود الذهني، هو فاعل الأولى، ومفعول الثانية بلا فاعل سواه، فهو الرقم وهو الخربشة التي محيت، وهو الصلاة والدروشة، وهو الندى والتربة المنداة :

| | |
|------------------|--------------------------------|
| هنا أرقم الصدى | وانمحي كـالخربشة |
| وكـالصلاة ارتقى | وارتمى كـالدروشة |
| أهمي ندى وارتمخي | كالتربة المرششة ^(١) |

وتعتبر الموسيقى في الصورة المركبة أداة موحية، تساعد في توازن مستوياتها الذهنية والمادية، الشاعر والمصادر وجه الشبه في الصورة، وهو يعتمد تجريدها بالموسيقى الداخلية، ويجلب للإيقاع كلمات متحدة الوزن رغم تضادها: ارتقى، أرتمى، وكلمات متضادة: أرقم، أنمحي.

ز- المزج بين عناصر تشكيل الصورة :

يمزج البردوني عناصر تشكيل الصورة، كالشخيص والتجريد والتراسل ومزج المتناقضات، في حشد من الصور المفردة المتتابعة، التي توحى مجتمعة بالعبث التصويري الذي يهدف إليه، لإثارة التوتر والقلق في خيال المتلقى؛ ليعيش تجربة الشاعر النفسية، كما يشيع ذلك المزج نوعا من الغموض الغنى بالإيحاءات؛ فالصورة هنا، مزيج يولد أفكارا مجردة، ويكشفها بإيحاء الألوان والحركة وتناقض العلاقات بين الصور المتتابعة، ولكنها تخضع لوحدة نفسية واحدة، فالريح هنا مقام الموت الذي استقال أو أقبل لاستقامته ونزاهته في سلب الأرواح، وغدت الريح قوة لها ما للموت ولكنها أبشع، لأنها تشوه وتشكل وتفتت وتبعث الروح في الأشياء المهشمة :

| | |
|--------------------------|---|
| للريح أيد من شفار المدي | وقامة قشبة الأعمدة |
| ترمد الأقباس، تدمى الضحى | وللحزاني تعسجن الأرمدة |
| ما هذه؟ رجل أنت وحدها، | جمجمة طارت، هوت مفردة |
| سيارة، فيل على نملة، | عصفورة عن سربها مبعده |
| ألوان أصوات كهجس الحصى | تلويحة، كالمُدبة المغمدة ^(٢) |

(١) 'طقوس الحرف ١٩٧٣' من 'السفر إلى الأيام الخضر'.

(٢) 'استقالة الموت ١٩٧٨' من ديوان 'زمان بلا نوعية'.

ففى هذا الزمان «بلا نوعية» تحطمت نواميس الكون وقوانين الحياة، ليسود التناقض والنشاز، وتعم الفوضى، والشاعر لم يعبر عن ذلك مباشرة، بل أوحى من تركيب الصورة وتراكم الصور التشخيصية والعيشية والحسية التى استلهم فى بنائها روح السريالية، التى تعتمد على الإغراب والمفاجأة والتشويه، ولقد اختار الريح كشئء دارج الدلالة، وبتجسيده ألبسه طاقة عصبية فياضة بالحركة والتلوين والعبث، ويتفرد هنا شاعرنا بأنه يث الحياة فى الأجزاء البشرية لجعلها مستقلة فى توترها إزاء انعكاس نواميس الحياة، فالرجل والجمجمة شخصان فى حركتهما المفاجئة، ومنظران شائهان فى لوحة سريالية ذات ظلال كثيفة، ولقد توسطت صورة الأجزاء المهمشة تشخيص الريح وأفعالها وعبث الأشياء فى البيت الرابع؛ لبوحى أن الإنسان ميزان الحياة والأشياء، فعند ضياع روحه يتجزأ وينفصم، فتتهوى الطبيعة الصامتة والمتحركة إلى مستوى بضره ويهدد وجوده.

ج - توليد الصور من اصطدامها :

من خصائص الصورة أيضاً عند البردوني، بناؤها على طرفين متناقضين، كأنها مسلمات يقينية، والقياس عليها فى صورة أخرى، هى فى صورة كلية، والصورة الأخرى، تقوم أيضاً على طرفين متناقضين، وتلك الضرورة الفنية المميزة، يستخدمها عندما يرى ضرورة تغيير الواقع واستحالة التغيير فى آن معاً، فاصطدام الصور وسيلة فنية معقدة، ارتقى بها الشاعر؛ لأنها نابعة من شمول رؤيته للحياة، ومن اصطدام المثالية المنشودة بالواقع المتدنئ، فيجعل المسلمات مستحيلة الحدوث والتخيل فى الحقيقة قياساً ثابتاً لحقائق مستحيلة أيضاً، فالصورة فاتحة لاجتماع النقيض بالنقيض بلا أدنى تفاعل سوى ارتطام أركانها ومعانيها، وكل طرف فيها مستقل فى ذاته، له علاقة وثيقة وخفية بذاته هو، فيشير فى ذهن المتلقى فكرة مفادها «استحالة التغيير» بمنطق العقل والعاطفة، وقد جاء عنوان القصيدة مناسباً فى بساطته لحالته الذهنية «غير كل هذا» الذى يجرى فى عالمنا، فيلجأ إلى بناء عوالم متناقضة وتصورات ليست موجودة إلا فى خياله :

| | |
|----------------------------|-----------------------------|
| مثلما تهرم فى الصلب الأجنه | تأسن الأمطار فى جوف الدجنه |
| يحبل الرعد ، ويحسو حملة | ثم يستمنى غباراً وأسنه |
| تمطر الأعماق نفطاً ودماً | يحلم الغيث بأرض ، مطمئنه |
| يعشب الرمل رمالاً وحصى | يستحيل الغيم ، يبدأ مرجحنه |
| ينطوى البرق على إيماضه | كتفوضى عمة عن طيش "كنه" |
| تأكل العففة من أئدائها | يفتدى القتل على المقتول منه |

ويخرج من خضم الغموض والقتامة؛ ليصرح بشيء من الذى يريد.

| | |
|---------------------------------|------------------------------------|
| يستغنى النبات الندى ، أرضاً سوى | هذه الموطوءة القلب المسنة |
| وسماء غير هذى ، تنجلي | من وراء الحلم من تحت الأكنه |
| وربى أخرى ، صبايا للضحى ، | من حكاياهن لثفات وغنه |
| عالمًا ، يأتى بلا بادرة | زمنًا ، من لا متى ، من لا مظنه (١) |

فهرم الأجنة فى الصلب مستحيل، وكذلك ركود الأمطار فى الغيم، واحتساء الرعد حملة من الماء، ثم استمناؤه الغبار والرماح مستحيل، على ذلك أبياته المصورة، متقابلات مضادة، تفسر الخيال الذى ولدت منه، وخاصية التركيب التى تولد من اصطدامها «معنى» لم يجد الشاعر لإحيائه أفضل من التناقض فى أطراف الصور، وبعد ذلك .. فى أبياته الأربعة الأخيرة، يوضح مفهومه، ويسترسل فى استجالاته ليخفف عن المتلقى انطفاء التخيل من سيل المتناقضات فى القصيدة.

(٣) وظيفة الصورة:

من أهم وظائف الصورة عند البردوني أنها تعبيرية، تخلق لتسبر أغوار نفسه، وتخرق نتوءات شخصياته، فهى تعبير عما «لا يمكن التعبير عنه إلا بالصورة؛ لتباعده عن مناطق الإدراك الحسى المباشر» (٢)، كما أنها تفسر وحل للغة واتساع دلالاتها المعجمية والإيحائية التى تنشأ من الإسناد أو التناقض أو التصادم، على اعتبار أن اللغة لا تنفصل عن الصورة لينوب عنها لغة غيرها للتصوير، فالصورة وحدة لغوية وأسلوبية وموسيقية، فى إطار نفسى عميق يشدها إلى روح واحدة، وهى بذلك وسيلة تشمل الحركة والضوء والألوان والصمت والظلام وانعدام اللون، يستخدمها الشاعر ويحملها من الأفكار ما لا يخرج إلا بها .. فعندما تنازعه نفسه، ويتمزق بين الرغبة الجنسية العارمة ورباطه الأخلاقى فى مجتمع ملتزم، يلجأ إلى الصورة للتعبير عن تلك الحالة، واضطرابه النفسى ينعكس على تشخيصه للأشياء من حوله، فيستوحى من السريالية حلمها المفزع، بما فيه من المفاجأة والتشويه والتكسير المتعمد لعرف الأشياء، فالسقوف استحالت أشخاصًا خرسًا لها أيد مخيفة وخفية، ويتسمع أنفاسًا مفزعة، كما استحالت الأركان أذرعًا، والكوى عيونًا مترقبة :

(١) 'غير كل هذا ١٩٨١' من ديوان 'ترجمة رملى لأعراس الغبار'.

(٢) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعرى ص ١٤٨، دار المعارف سنة ١٩٨١.

هذه الأمسية الكسلى الغريبه مرحٌ خاب ، ولذاتٌ كئيبه
السقوفُ الخُرسُ أيدٍ لا ترى ووراء البابِ أنفاسٌ مريه
والزوايا أذرعٌ مـجـهـهـولة والكوى عينا رقيب أو رقيب^(١)

وهذه الكوايس الرمزية، جاءت للتعبير عن ذاته القلقة بين رغبة الجنس والالتزام، مع علمه أن الفنان ملك غريزته التى هى عنصر بناء فى صرح فنه، فهى انعكاس للطبيعة فى ذاته، ترده إلى حرية الجسد من قيود الالتزام، وإلى حرية الفكر من المبادئ التى تسيطر على الملكة وتدفعها إلى دهايز ضيقة ، وإلى حرية الذهن لتولد النشوة، فالفنان لذلك ضعيف أمام الغريزة دون غيره من الناس، ولكنَّ البردُونى - على الأغلب - يرتقى فوق ضعفه، لعبربا لفضيلة إلى عالمها، وذلك لإدراكه مسئوليته وتأثيره فى جموع شباب وطنه، فوقف عند الظنون والمنازعات النفسية، ويقر بالخطأ فيها ولا يتجاوزها :

ربما أخطأت ، لكن قلُقُ يعترينى ، واحتمالاتٌ قريه^(٢)

فكانت الصورة «تهذيباً لغرائر الإنسان من خلال الخيال، ولا تزال هذه الوظيفة إحدى الوظائف المهمة للشعر». (٣)

وما أصعب وأحلى التعبير عن حالة الخلق والإبداع الشعرى بالصورة، ويتبلور هذا فى إرهاصات الولادة، وتحولات الأشياء إلى النقيض، وبث الحياة فيها، بعد انفجار الحالة، ودغدغة الصمت :

يا صمت ، ما أحناك لو تستطيع تلفنى ، أو أننى أستطيع
لكن شيئاً داخلى يلتظى فيُخفق الثلج ، ويظمى الربيع
يكى ، يغنى ، يجتدى سامعاً ، وهو المغنى والصدى والسميع
يهذى ، فيجشو الليل فى أضلعي يشوى هزيعاً ، أو يدمى هزيع
وتطبخ الشهب رماد الضحى ونطحن الريح عشايا الصقيع
ويلهث الصبح كمهجورة بجتاح نهديها خيال الضجيج^(٤)

فالصورة كما نرى، تعبیر عن حالة ذهنية تخلق وتدمر وتشخص وتبنى ، عوالم متباعدة فى

(١) 'عند مجهولة ١٩٦٩' من ديوان 'مدينة الغد'.

(٢) نفسها.

(٣) د. سيسل دى لويس: الصورة الشعرية ص ٣٤، ترجمة: د. أحمد نصيف الجناي، بغداد سنة ١٩٨٢.

(٤) 'فاتحة ١٩٦٨' من ديوان 'مدينة الغد'.

مناطق الحس والشعور ، تلملم الحزن والنشوة والتشاؤم والقوة والعنف والجنس والغريزة ، وتقوم فى بنائها على استلهاهم الصوت والألوان والضوء والنار ، كما تعتمد على حاسة اللمس ، ويقع الشاعر أسير نزعتة الجنسية فى صورته الأخيرة، فى تشخيص الصبح البكر مهجورة المضجع عنيفة الشوق الجنسى العارم ، ولكل كلمة فيها دلالة تسقط على خيال الشاعر الشبق، يلهث، كمهجورة، يجتاح، نهديها، الضجيع، وتقوم الكلمات نفسها بجرسها الموسيقى بإيحاءات أعنف للتعبير عن الحالة الذهنية الجنسية، كالمذ فى مهجورة والضجيع وكلاهما بعد الجيم، وهو صوت انفجارى، أوحى ببركان الرغبة ، والمد فى الكلمات القوية : "يجتاح" "خيال" ، أبرز لبنى التثنية بينهما فى نهديها، كما ارتقى بالصورة إلى مستويات إيقاع مختلفة . إذن لا يقوم بنقل ذلك العالم الداخلى للشاعر غير الصورة لما تملك من قوه إيحائية مكثفة.

وحينما يعبر عن مشاعر امرأة تترقب عودة زوجها الفقيد ، كانت الصورة البوح والشكوى وحالة التوتر التى تعيشها بطله قصيدته ، وكانت الصورة حركة الزمن الذى يدغدغ كل حين آمالها ، ففى طياته الغموض والحقد ، والطريق أرواح قلقة ، والربوات تضيق دمها فى الهجير؛ لتبحث عن ذكريات الشتاء البائدة، لقد غدت البطله روحافى الأشياء الجامدة والمعانى المجردة، ونشتم رائحة السريالية ، فالربوات تتمطى كليل "امرئ القيس" ولكنها "تبصق" الزمن الذى حدثت فيه الفجيعة، وتنش عن دفء الماضى:

| | |
|-----------------------------|-----------------------------|
| وعلى التصاقك باحتمالى أقلت | عيناى مضطجع الطريق الهامد |
| وامند فصل فى انتظارك وابتدا | فصل تلفح بالدخان الحاقد |
| وتمطت الربوات تبصق عمرها | دمها وتحفر عن شتاء بائد (١) |

وتكون الصورة حكاية أو الحكاية صورة حسية مكثفة المشاعر والآلام ، تنقل بأمانة مشاعر الأنثى فى حالة ضعفها ووحدتها بلا زوجها، وتبلغ الصورة ذروة التأثير من تشبيه الزوجة بالطائر الكسير :

| | |
|--------------------------------|----------------------------|
| وغداة يوم عاد آخر موكب | فشمت خطوك فى الزحام الراعد |
| وجمعت شخصك بنية وملامحا | من كل وجه فى اللقاء الحاشد |
| حتى اقتربت ، وأم كل بيته | فتشت عنك بلا احتمال واعد |
| من ذا رآك ؟ وابن أنت ؟ ولا صدى | أومى إليك ، ولا إجابة عائد |
| والى انتظار البيت عُدت كطائر | قلق ينوء على جناح واحد (٢) |

(١) "امرأة الفقيد ١٩٦٤" من ديوان "مدينة الغد".

(٢) نفسها.

ويعتمد البردوني في صوره السابقة على تركيبات لغوية شديدة التفرد الخاص به، مثل: "على التصاقك باحتماالى" فرغم تجريد الكلمتين، ينفذ بهما عمق الأمل الأثوى المتجدد، واللفظان دارجان، ولكن جاءا جديدين، ومثل: مضطجع الطريق، ومافيه من تشخيص، ومثل: الدخان الحاقد، وتمطت الربوات، "وتبصق" عمرها: والفعل غير مستساغ من اللياقة العاطفية مع الصورة، ولكن في حالة قلق الأشياء وتوترها تتجاوزها الأعين ولا يستفزها، ومثل: إلى انتظار البيت: وما يشيع الانتظار المجرد من كآبة جديدة، فالشاعر لا يعتمد على إغراب اللغة للإيحاء بالمعاني المبكرة، ولكن يجدد اللغة في الصورة، بحدائث في نمط التركيب وبراعة التصوير، وهو لا يترك عنصرا للتشكيل إلا ووظفه في أحسن استخدام كالتراسل في قوله. فشممت خطوك، والخطو من مدركات السمع لوقعه.

وقد يعبر عن حالات الخوف والعزلة: فيجسدها في الجوامد، فتوحى الصورة بالحالة من خلال العلاقة التي انعقدت بين البطلة وتلك الجوامد:

| | |
|-----------------------------|--|
| لا تنظف يا شمس، غابات الدجى | ياكلن وجهى، يستلن مراقدى |
| وسهدت، والجدران تُصغى مثلما | أصغى، وتسعل كالجريح الساهد |
| والسقف يسأل: وجنتى لمن هما؟ | ولن فمى؟ وغرور صدرى الناهد؟ ^(١) |

والصورة الأخيرة "مونولوج" داخلية، يوحى بدخائل المرأة، وبداهة الغريزة المتفجرة منها، وخضوعها في مختلف الحالات النفسية لطغيان الغريزة والجنس، والصورة قد تكون دارجة المعنى في بعض الأوساط المتواضعة، ولكنها أمينة في فهم المرأة وتحولاتها الباطنة.

كما كان للصورة دور رائد في رحلة كفاح الشاعر ضد حكم الأئمة في اليمن قبل الثورة، أحال بها الغضب المتأجج في نفوس الشعب، غضبا ثوريا فعالا، وأهم أدوات ذلك النوع من الصور: المفارقة التصويرية بين أوضاع الشعب والحاكمين، ويستلهم لشعبه الصفات الرفيعة وعكسها في الإمام وحاشيته، ويستنفر همتهم بأن الطغيان نتيجة الضعف، وأن الأمانى الحرة قد أفاقت، أما الأفعال والأفكار فما زالت مع الناس في سبات عميق، وهؤلاء الحاكمون عبيد المال والهوى والجنس، ويعقب بتحذيرهم من غضب الكادحين الكاسر وهو هنا يترسم خطى الشاعر الأندلسي "أبى أسحاق الإلبيرى" الذى فجّر بقصيدة ثورة غرناطة على اليهود^(٢)، وبين

(١) نفسها.

(٢) انظر: دراسات أندلسية للدكتور: الطاهر أحمد مكي ص ٧٩، الطبعة الأولى، دار المعارف سنة ١٩٨٠ م.

القصيدة تشابه كبير ، فى نمط الأفكار وترتيبها لاستفزاز الشعب ضد الظلم، مع الفارق أن أبا إسحاق كان يحافظ على ولائه للأمير باديس بن حبوس رئيس قبيلة صنهاجة، أما البردوني فلا يبكى على شيء، كما اتفق الشاعران فى اختيار بحر المتقارب وقعا موسيقيا يساعد على تسلسل الأفكار وتدفق الشاعر فى سرعه فهم وإدراك ، وكذلك انتقاء اللغة المفهومة الدارجة، كما أن لغة البردوني وتركيبه أكثر تصويراً من أبى إسحاق ، فعلى حين يبدأ أبو إسحاق بالخطابية المباشرة:

ألا قل لصنهاجة أجمعين بدور الندى وأسد العرين (١)
يستهل البردوني بالصورة:

أخى صـحـوـنـا كـلـه مـاتـم وإغـفـفـاؤـنـا أـلم أبـكم
فـهـل تـلد النـور أحـلامـنا ؟ كـما يـلد الزهـرة البـرعم ؟ (٢)

وكذلك شاركت الصورة بعد الثورة ، للتعبير عن الحرمان وعدم الاتزان وفقدان الثقة فى الذين كانوا أحرارا فتسلقوا الحكم فتاهت فى ضمائرهم الثورة، فتحطمت آمال الشعب ، فيعود الشاعر إلى الليل رمز استمرار الظلم الذى مازال جاثما فى اليمن :

والليل بحر من دخان شاطئاه من الدماء
جوعان يبتلع الرؤى ويمجّ دمع الأشقياء
يهذى كما يروى المشعوذ معجزات الأنبياء
ويعب خمراً من دم الذكرى جحيمى الإناء (٣)

فقد تشابكت خيوط الظلام : الليل والدخان والدماء وما توحى من ألوان السواد والأحمر القانى، وانصهرت فى مدرجات اللمس والصوت : يبتلع (باعتبار البلع فى الصورة ليس تذوقاً) ، يمج، يعب، يهذى، يروى، وقد استلهم من التراث الشعبى مفارقتة بين الشعوذة والنبوة ، بين الذى كان يقال قبل الثورة، ثم أصبح دجلاً.

وفى تقلبات الحكم ، يعتلى السلطة من يركبون كل تيار ، ليس لهم وطن سوى مصالحهم ، فيدمرون فى سبيلها المثاليات والشعب ، ويتحالفون مع قوى خفية ، تدس أقدامها فى رقاب

(١) نفسه ص ٨٥.

(٢) انظر القصيدة كاملة: نحن والحاكمون سنة ١٩٦١ 'ديوان' فى طريق الفجر.

(٣) 'سلوى سنة ١٩٦٣ 'ديوان' فى طريق الفجر.

الشعب، والبردوني ليوحى بذلك، يسرد الصور ويدخلها قاصدا إلى التهويم والإغراب، ويجعل لها خلفية من الليل المسيطر على كل شيء ونفسه، ويسدل خلفية من الأنقاض والغيوم الدامية والأرض الضائعة، ومع ذلك فيوجد التنسم بعقب الماضي التليد، وإذا بصوت الانتهازية أو المصالح، قد دمر الطريق ليصل إلى: "المدياع" فهؤلاء ارتدوا قميص الأحرار ليبيعوا وطنهم كما باعوا أمهاتهم:

| | |
|---------------------------------|---|
| كان الدجى : يخلع السرى ويلبسني | وكنيت ألبس أنقاضى وأنتسل |
| وكان يبحث فى الغيمات عن دمه | وكانت الأرض عن رجلى تنفصل |
| وكنيت أسرد عن بلقيس أغنية | مداد من كتبوها العطر والعسل |
| وكان يفترس المدياع من سقطوا | ويرتدى وجه من قاموا من احتفلوا |
| من ضاجعوا الشمس فى سروال والدها | من وزعوا أمهم، فى بعض ما بذلوا ^(١) |

فالصورة فى ثلاثة الأبيات الأولى ذهنية، ولكنها أوحى باللموس لتقريبها من إدراك المتلقى، وقد كانت الإثارة فيها من التشخيص وإحياءات اللون والصوت والحركة، فهى مكثفة ومتناثرة فى وحدة نفسية عميقة، تعبر عن أبعاد إحساس الشاعر بإخفاق الثورة، وخيبة اليمين فى أبنائه، وضياعه بين الماضي المشرق والحاضر القائم الذى يقوده هؤلاء الانتهازيون الوصوليون.

(٤) طبيعة الصورة:

ونقصد بالطبيعة "تلك الصفات التى تحدد مجموعها كينونة الشيء"^(٢)، فالصورة عند البردوني المعادل لجوهر الواقع وحقيقة الأشياء الباطنة والكامنة وراء الظواهر، إذن هى طبيعة خاصة به، رسمت فى ذهنه، وهو لا يباشر الحقيقة بالمحاكاة أو التوضيح، بل يدفعها إلى عروق ذاته، لتخرج خليطا من حقيقتين، صبغت بنمطه وأسلوبه فى التعبير، حقيقة الشيء المصور، وحقيقة النفس المصورة، والصورة بهذا المفهوم لبنة حية فى بنائه الفنى، وفى بنائه النفسى المعبر بالصورة فى دقة وشفافية، دون أن يعرقل الشاعر مادة الصورة كاللغة والأسلوب والإيقاع، لأن هذه المادة تعد من جوهر الصورة لا تنفصم عنها، وتأتى البراعة الفنية من القدرة على مزج تلك المادة بالفكرة،

(١) أمين سر الزوابع ١٩٧٩ 'ديوان' ترجمة رملية لأعراس الفبار.

(٢) د. مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب ص ٣٤٤، مكتبة لبنان، بيروت سنة ١٩٧٤.

وهو ما يمتاز به البردوني، إذ تتصف صورته بمجموعة من الصفات التي ترسم بوضوح طبيعة التصوير:

١ - التلقائية والعفوية :

وتأتى هذه الصفة من جراته على التقاط طرفى الصورة، وإقناعنا - رغم تباعدهما عن الإدراك المباشر - بانصهارهما فى وحدة نفسية أسرة، يمتزج فيها التصوير الذهني بالحسي، واستدعاء الموروث التاريخي والديني، واستخدام تراسل الحواس، والصوت والنور والحركة واللون، مع روح تشيع فى كل كلمة نسيجاً من خامة واحدة، وآلة واحدة.

ففى مدحه للزعيم جمال عبد الناصر عند زيارته اليمن بعد ثورة سنة ١٩٦٢ بعامين، تبدو صفة التلقائية :

| | |
|------------------------------|---------------------------------------|
| جمال، فكل طريق فم | يحيى، وأيد تبث الزهر |
| ترامت إليه القرى والكهوف | تولى جموع، وتأتى زمر |
| وهزت إليه حشود الحسان | مناديل من ضحكات القمر |
| ولاقتنه "صنعاء" لقياً الصفار | أباً عاد تحت لواء الظفر |
| تلامسه ببنان اليقين | وتغمس فيه ارتياب البصر |
| وتهمس فى صخب البشريات | أهذا هو القائد المنتظر |
| أرى خلف بسمته "خالداً" | والبحر فى وجنتيه "عمر" |
| وتدنو إليه تناغى المنى | وتشتتم فى ناظريه الفكر ^(١) |

فلا يعتمد المدح عند البردوني على المبالغة، وإعطاء الممدوح شكلاً هائماً، لأنه شديد الصدق فى مدحه، يقرر مشاعر تختمر فى نفوس شعبه، وتجلت فى استقبالهم لعبد الناصر الذى ساندتهم فى الإطاحة بحكم الأئمة، فالمدح هنا خطرات ذهنية مصورة ما يطفو فى خياله وشعبه، جعلته "أباً" يسبقه فعله ومعروفه، وصورته فاتحاً من سلالة الخالدين فى تراثنا الديني، ورائته يقدم على الأحداث الكبرى بعد أعمال التفكير، واجتليت اللغة المصورة من كوامن الجمال الظاهري وانتشاء الروح: جمال، يحيى، تبث الزهر، ترامت، جموع وزمر، تولى وتأتى، هزت حشود الحسان،

(١) 'يوم المفاجأة سنة ١٩٦٤' من ديوان 'فى طريق الفجر'

ضحكات القمر، لقيا الصغار، أبا، ٠٠ ومن العسير إخراج بعض الكلمات من صورتها لتمييزها، لكل كلمة صورة في صورة كبرى استطاعت استجلاء الحدث ومدى تفاعل النفس معه في تلقائية وعفوية أسرّتين .

ب - ومن الصفات التي تحدد أيضا طبيعة الصورة، إعطاؤه الواقع شكلا مثاليا، لطبيعة الواقع نفسه، ولنشدانه المثالية فيه، كوقوفه مشدوها بصيرته العاطفية الذهنية الجياشة، أمام مشهد "الأصيل في الريف" يستلهمه ويستوحيه لوحة خالدة، من الطبيعة الصامتة والمتحركة، تلنحم فيها الأرض والسماء، وحركة الحياة القروية البريئة وقت الغروب، وارتداد ذلك المشهد إلى ذاكرته واستقراره فيها عميقا وساحرا، كآخر ما رآه من الحياة قبل ديمومة الليل، ولا يقف عند المشاهد الظاهرية، بل يستبطنها، ويغوص تحتها، ويستكنه أغوارها، فيصور البراءة في العائدين من الحقول إلى الديار، بالمرح واللعب والحكايا يجرون حيواناتهم، والسعادة تغمرهم لقرب المنازل، واقترب موعد سمر الليل "ودون بادرة أخرى، يصور فيها شعوره الشخصي، وموقفه النفسي، وانفعاله الوجداني بما رأى وأحس وصور، كأنه لا يهدف من شعره غير التصوير"^(١)، ولقد تكاثفت في القصيدة عناصر الوحدة العضوية، كوحدة الموضوع والتسلسل المنطقي، ووحدة الجو النفسي والخيال" وما يستلزمه ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبا تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا، حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور"^(٢) فكانت القصيدة، " كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في الأفكار والمشاعر"^(٣) :

| | |
|-------------------------|---------------------------|
| تدلى كمزرعة من شرر | معلقة بذيول القمر |
| وحام كغاب من الياسمين | تندي على ظله واستنعر |
| فمالت تودعه ربوة | وتهتز كاللهب المحتضر |
| كحساء عري العناب الخجول | هواها، وبالبسمات استنر |
| تعابسه، وتباكى الطيور | وتستعبر الرابييات الآخر |
| ومدت له القرية الهيمنات | كلغو الرؤى، كاصطخاب النثر |
| فرق، كأجنحة من نضار | كأردية من دموع الزهر |

(١) د. الطاهر أحمد مكي: امرؤ القيس، حياته وشعره ص ٢٧٠، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٧٩ م.

(٢) نفسه ص ٢٧١.

(٣) نفسه ص ٢٧١.

| | |
|-------------------------|------------------------------------|
| وعراه صححو المدى فارتدي | لهيب ذوائبه واتزر |
| تهادي يجمع من كل أفق | صدي عمره، ولهات البشر |
| ويحبوكموج بمد يديه | إلى شاطئ من مزاح القدر |
| وأرسي علي كنفني شاهق | كأرجوحة من ذهول الفكر |
| يلملم من جمرتي مسقتيه | حبالا، يخيظ شرع السفر |
| ويجبل آثار أقدامه | أباريق حب ونجوى سهر ^(١) |

فتلك الصور الحية في الأصل ومدى انفعال وجدان الشاعر به؛ كرفيق متدفق الأحاسيس يذكره آفته في صمت، فيعكس إليه ذاته، ويرى الحياة والأشياء من خلاله، وبعد تلك اللوحة الخالدة، يقص مشاهد العودة، والأسمار، وينقد من خلال تصويره بعض العادات والتقاليد، كالشار، وتزويج الفتيات البنيات من أثرياء الخليج، كما ينقد النميمة، وآثارها في تدمير نقاء المجتمع والاستهانة بالحرمان، فالأصيل بذلك معادله الموضوعي الذي جسم فيه أفكاره، كما أنه مدخله الزمني إلى بداية الليل في الريف :

| | |
|-------------------------------|---|
| وأغضى ، فنادى الرواحُ الرعاةَ | فعادوا ثنى ، وتوالوا زمر |
| وناشت خطاهم هدوء التراب | ورعش الكلا وسكون الحجر |
| ونقّر خطو القطيع الحصى | كما ينقّر السقف وقع المطر |
| وشد الرعاة إلى الراعيات | شبابُ المنى ، وملاهي الصغر ^(٢) |

تأزر في رسم الصورة خيوط النور والنار والخضرة والفكر، وتستوعبها مستويات الحس والإدراك في شفافية سريعة، البصر واللمس والشم، ورغم التباين بين معطى النار ومعطى الخضرة، بما فيها من خصوبة وغناء في مستهل قصيدة: «تدلى كمزرعة من شرر»، وما يوخذ عليه من محاكاة أصوات الحيوانات في قوله «خوار البقر» إمعانا في التصوير الصوتي الذي هو من خصائص تصويره، رغم كل ذلك، فإن وحدة الجو النفسي للقصيدة والصور، تشيع الخصوبة في المعاني والأفكار واللغة والموسيقى والأسلوب، وتخرجها في مزيج فني ملتحم الأنسجة، في وحدة التأثير التي تتلاقى والإيحاء في صورة كلية واحدة، «وفي إطار هذه الوحدة، يجتمع الشيء مع أشد الأشياء تباعدا عنه، وتنافرا معه، ماداما يتآزران على إحداث أثر نفسي واحد، وبث إيحاء

(١) «أصيل القرية سنة ١٩٦٧ من ديوان 'مدينة الغد'.

(٢) نفسها.

واحد^(١).

والبردوني هنا، يرسم صورة مثالية للريف، قبل أن يلقي الضوء الأحمر على بعض سلبيات أهله من خلال أسماهم، وهو في بنائه المثالي لصورة الريف واقعاً وتصوراً، يستوحى «الشعر الرعوي» الذي يخلق جواً ريفياً مثالياً لا وجود له في الواقع^(٢)، ولكن البردوني، في عرضه لتلك السلبيات جعله واقعاً مثالياً فيه ما يعكسه، ولكن له وجود أكيد في الواقع.

والقصيدة كلها بهذا الشكل صورة، «وفكرة أن التصوير الشعري هو في قلب القصيدة، بحيث إنها تستطيع بذاتها أن تكون صورة، تم تنسيقها من جملة صور، لم تكن رائجة إلى زمن الحركة الرومانتيكية»^(٣).

ج - ومن أهم الصفات التي تحدد طبيعة الصورة عند البردوني :

الصورة القصصية الافتراضية، لا تخلو من طرافة ودهشة، يلقي فيها الظلال وخلفية المشاهد وتوترات الشخصية، والحدث المؤثر وانفعالات ثانوية من خارج إطاره الموضوعي الذي يناقشه، لجذب الانتباه إلى شيء يريد تصويره والتركيز عليه، كتصويره الموحى لأبعاد العاطفة الوطنية التي يحملها كل اليمنى لبلاده دون غيره من الناس مهما كانت الرابطة بينهما .. فيشخص اليمن أنثى في موقف اختبار؛ حتى تمايز بين محبيها ومن لا يولونها اهتماماً عبر رحلتها للبحث عن ذاتها والتماس الاستقرار في مساعدات أجنبية، في مرحلة التطور والبناء الوطني الحديث :

| | |
|--------------------------|---|
| وماذا سيحدث ، لو تصرّخين | وتتزرين الدّموع الكثيفه |
| سيرنو إليك الرفيق اللصيق | وينساك حين تمر المضيفه |
| ويعطيك قرصين من "إسربين" | فتى طيب أو عجوز لطيفه |
| وقد لا يراك فتى أو عجوز | ولا يلمح الجار تلك الضميفه |
| فقد أصبحت رؤية الباكيات | لطول اعتياد المآسى أليفه ^(٤) |

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٣٠ .

(٢) انظر: معجم مصطلحات الأدب 'للدكتور مجدى وهبة، ص ٣٨٩ .

(٣) د. سيسل دى لويس: الصورة الشعرية ص ٢١ .

(٤) 'صنعاء في طائفة سنة ١٩٧٤ 'من 'السفر إلى الأيام الخضر'.

د- ومن الصفات أيضاً التي تحدد طبيعة الصورة :

الصورة الساخرة، وتأنى ملخصة حكمة نتيجة لاستكناه موقف يثير دهشته وحفيظته، وديوانه ملئ بتلك الصور الساخرة، التي ينقد من خلالها المجتمع والأشخاص والسلطة، وينتقل بأنماطها بين السخرية اللاذعة واللوم الإيجابي، وقد يرسم صوراً «كاريكاتيرية» تعبر عن تصادم أساليب الحياة التي يعتنقها تراثاً صالحاً مع واقع التطور السطحي، الذي يعتقده كثير من الناس مدخلاً إلى الحضارة، كتعليقه على صوت وشكل واسم مضيفة في طائرة، فتاة يمنية، بنية اللون والعينين، استلزم عملها كمضيفة أن تستحدث اسماً، وربما هو اسمها الحقيقي ولكنه قارنها بجذاتها، حيث لم يكن للأسماء الأجنبية شيوع في المجتمع العربي، ويجسد تلك الأسماء بصورة ساخرة بشعة، كحمل تنوعه فطرتنا السليمة :

| | |
|------------------------------|------------------------------------|
| حين نادت إلى الصمود فتاةً | مثلُ أختي ، بنيةُ الصّوت رُبّعه |
| منذ صارت مضيفةً لقبوها | "سُوزنا" واسمُها الطفولي "شَلْعَه" |
| إن عصريةَ الأسامي علينا | جلدُ فيل ، على قوام ابن سبعة |
| هل يطرّي لون العناوين سِفراً | مبْتَساً ، زوّقته آخرُ طبعه ؟ (١) |

إذن، فطبيعة الصورة الشعرية بالمفهوم السابق، مزيج من التصوير العقلي والصياغة الشخصية التي توائم انفعاله مع الحدث أو المشير، والتي تصنعها «خطرات الشاعر وتموجات نفسه وطاقته الفكرية، للتنفذ من خلال أشياء الطبيعة إلى دلالاتها الكونية»^(٢)، كما ينفذ من خلال تصويره إلى عمق ارتكاز الفكرة، والتعليق عليها، فيجذبها إلى سطح الإدراك، ويغلب عليه - في اختطاف طرفي صورتها ومزجها في وحدته النفسية - بعض غرائزه التصويرية، كالصورة القصصية والصورة الساخرة، واللتين تعبران عن نفسه المواره بالنقد، من منطلق الالتزام الروحي والارتباط العملي بنمط الحياة السائدة في اليمن، في سهولتها وعدم تعقيدها، وكما اتضح ذلك أيضاً من تصويره المثالي للريف اليمني.

(٥) أنماط الصورة:

ونقصد بالنمط شيئين: الأول: "المثال أو النموذج الشكلي الذي يمثل في ذهن (٣) الفنان

(١) "شاعر ووطنه في الغربة" سنة ١٩٧٤م من "السفر إلى الأيام الخضر".

(٢) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري ص ٢٤.

(٣) د. مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب ص ٣٩٣.

ويحتديه في التأليف"، والثاني: طريقة التقاط طرفي ذلك النموذج الذهني أو الصورة، ومدى ارتباطه به، وصبغه بذاته، وتشكيله بلغته وتركيباته الصعبة أو السهلة، حسب تعمق النموذج في أبعاده النفسية المختلفة، أي أن النموذج الذهني هنا: يحاول الشاعر أن يجرد له معادلاً موضوعياً من الواقع، وتأتي وعورة أفواره من معادلة أفكاره الذهنية بالصور الحسية الصعبة التخيل، أو المضطربة، أو التي ترتفع مجردة إلى آفاق الدهن ثم تهوى فجأة في قرار سحيق، مجردة أو حسية.

ولأن البردوني شاعر درامي، يلاحق الفكرة في مهاوى صراعها مع أطوار الصور المختلفة، ولأن صوره فكرية أكثر مما هي حسية، فإنه «يفطى الفجوات بالصور»^(١)، ليمسك بأفكاره، فيجهد الصورة إلى ما وراء الحدود المألوفة»^(٢) ويجهد معه المتلقى، خاصة، عندما يسيطر عليه هذا السكون الغريب، والسكون هو الليل عنده، وعند كل ضريخ؛ لأن السمع له حياة ورؤية، فلننظر إليه كيف يصور «الصمت والسكون». إنه يتحدث عن شيء يسمع في عيني جدار الحزن، وهو تشخيص غامض لحركة لم تكتمل كالإخبار عن شيء، ويكرر بصورة أخرى الصورة المتقطعة، ثم يبنى صرحاً من الصور المتلاحقة المفاجئة بغرابة علاقاتها كأنها كوابيس سريالية، يضيف عليها الإيقاع الترائي هديرًا من الإيحاءات المنظمة رغم فوضى الصور التي يربطها ذلك الشيء الملتصع المجهول، والبردوني يآلف ذلك النمط السريالي في التصوير، فيرتقى به، ويتيه في رؤيا الجنون، فبعد أن كدنا نهتدي إلى الشيء المجهول «وهو الصمت والسكون»، يجرده بمجموع الصور الحسية الخارقة للخيال، فأنا مله دود يمتد، وصوت أجراس زرعت، تصوير عكسي يهدف إلى توليد التناقض في الشيء المجهول، فقد يقع على فمه، ويمشي ويرتفع على أطراف رجله، وليس العكس كما ذكر الشاعر، ولا بد أن نسقط من أذهاننا صورة المشي المألوفة، لنحاول تصور كيفية مشي السكون على فمه، وكيف يمشي الليل حافياً على مقلتيه^(٣)، وكيف يطير هو على نصف رأسه^(٤)، ويستخدم اللون، فنرى الشيء نفسه كالسل، ولم نره ولكن الشاعر جعله أصفر كما هو في عيون مرضاه، وبعد هذا الفيض المغرق من الصور الصعبة والمعكوسة والعشبية السريالية، «يصعد بنا إلى سطح الماء لحظة لتتنفس الصعداء»^(٥) ويخفف من وقع الصور علينا، فيتحول الشيء نفسه إلى «موس» فاجأها البوليس في مرقدما عارية :

(١) د. سبيل دي لويس : الصورة الشعرية ص ٩٤ .

(٢) نفسه : ص ٩٤ .

(٣) انظر قصيدته : 'وجوه دخانية في مرايا الليل' سنة ١٩٧٥ وقد سمى الديوان بها .

(٤) انظر قصيدته 'سيرة للأيام' سنة ١٩٦٨ من 'مدينة الغد' .

(٥) الصورة الشعرية : ص ٩٦ .

شيء بعيني جدار الحزن يلتصق
يريد يصرخ، ينبى عن مفاجأة
يفوص، يبحث فى عينيه عن فمه
عما يفتش؟ لا يدري، يضع هنا
يومى إلى السقف، تسترخى أنامله
يمشى على فمه هذا السكون، على
يصفر كالسل، يهيم من عباءته
كموس، باغت البوليس مرقدها

يهم يخبر عن شيء ويمتنع
لكنه، قبل بدء الصوت ينقطع
نفوص عيناه فيه، يقتفى، يدع
يقوم يبحث عنه، وهو مضطجع
تمتد كالودود، كالآجراس تنزع
أطراف أرجله بهوى ويرتفع
ينحل كالقش، كالأسمال يجتمع
كمقبلين، على أشلائهم رجعوا^(١)

هذه القوة التعبيرية وامتلاك زمام الصورة، والتنفيس عن ضغطها العصبى بصورة أخرى، دون خلل فى بنائها، تدل على أن البردوني ظاهرة وحده، وهذه السيطرة على غط الصورة «عملية صعبة من البداية حتى النهاية؛ بسبب السلوك غير الانضباطى للملكة - مهما كانت - التى تأتى بالصور إلى ميدان الوعي»^(٢).

ويتضح من أنماط الصور أن الخيال هو الذى يخلقها من تشكيل المحسوسات والمجردات تشكيلاً ذاتياً، ينعكس على كل أطراف الصور، كما للخيال هنا وظيفة أخرى، وهى دفع الشاعر إلى «أول خطوة فى خلق الصور، وهى أن يقرن نفسه إلى الأشياء التى تستهوى حواسه»^(٣).

وفى سيطرة «الصمت والسكون» عليه يسترفد أنماطاً عميقة، تمثل أمنيات أسيرة فى نفسه، ويعتمل فيها الإغراب والتهويم للإفصاح عنها، كأمية «استمرار الحياة من نسله»، أمية الإنجاب والأبوة التى يدرك مع تقدم السن استحالتها، فتأتى الأنماط التصويرية لوحات تشير الأمل المشوه فى أغوار نفسه البشرية الكسيرة، فيها الجزع والاستسلام. فانظر كيف يصوغ «الأمسية الصامتة» إنها أمية فى ضيف الولادة:

وعلى الجُدرانِ والسقف ارتخت مثلَ فخذىِ مرأةٍ بعد الولادة^(٤)

ويصور الصمت، حياة نعسى واقفة عن ركب الزمن، لتحجب عنه ضيفه الحبيب الذى يطرق

(١) «فى الغرفة الصرعى سنة ١٩٧٥ «من وجوه دخانية».

(٢) الصورة الشعرية ص ٨٠.

(٣) نفسه ص ٨٦.

(٤) «أمسية حجرية سنة ١٩٧٥ «من وجوه دخانية».

رحم الحياة فلا يأتى :

ينزوى خلف ركبتيه ، كحُبلى يُرْعشُ الطلقُ بطنها ، وهى نعسى^(١)

وفى استسلامه المتمرد للقدر، يأتى عنقوان النمط واصطدام الصور، وإقراره "المستحيل"، الذى تحول من خلال حالته النفسية مسلمات منطقية للقياس، فتقدم السن الذى عاق فيه الخصوبة قياس مستحيل، واصطدام المستحيلات آمال جديدة، باعتبار أنها ظواهر طبيعية فى الإنسان والطبيعة، يجد فيها السلوى والتصبر، وهكذا يبنى عالماً مجرداً من المستحيلات فى خياله، ودلالة توقف الحياة:

مثلما تهرم فى الصلب الأجنه تأسن الأمطار فى جوف الدُّجنه
يحبل الرعدُ ، ويحسو حملَه ثم يستمنى غباراً وأسنه^(٢)

فالطاقة النفسية معطلة فى جفاف حياته، والطاقة الغريزية هائلة ولكنها ضائعة، وفى بحثه عن خصوبتها تؤله بالأسنة وتعكر صفوه وتخلق فيه أحلامه بالغبار الذى يسد عليه الأفق.

وبعد قيام الثورة اليمنية بأربعة أشهر يلقى من الإذاعة اليمنية قصيدته المطولة «مآتم وأعراس». فكان الثورة قضت على سكونه هو، وكان الليل السرمدى الملازم له غداً خيولاً جامحات لم يعرف كنهما من قبل، فى مبادرة منه لعقد مصاحبة مع عماء رفيق عمره، وإشراكه فى الحدث:

والدجى يعلك السكون ويعدو مثلما تعلق الخيول الشكائم^(٣)

وبعد ذلك بثمانية عشر عاماً، يعيد النمط من جديد، فى إلحاحه على التغير، وترقبه ليمن جديد، متمنياً أن يرحل ذلك الصمت، أو يكف عنه، مثلما تضعف الخيول الجريحة إزاء لجامها:

فيلوك الصمت شدقيه كما تعلق الخيل الجريحات الأعنه^(٤)

ورغم ذلك الخوف من «الصمت والسكون» فهما أنيساه فى عزلته النفسية؛ لأن الأصوات - وهى الحياة بالنسبة للضرير - غدت مادية رخيصة كأصحابها، فيأتى بنمط تصويرى لا يقوم على التشبيه كما سبق، ولكن على فصل الجمل والاعتماد على الرابط الذاتى بينها، الذى يخلق الإيحاء

(١) «الضباب وشمس هذا الزمان سنة ١٩٧٦ «من» وجوه دخانية ..»

(٢) غير كل هذا سنة ١٩٨١ «من» ترجمة رملية لأغراس الغبار.

(٣) «مآتم وأعراس ١٩٦٣ «من» فى طريق الفجر.

(٤) غير هذا سنة ١٩٨١ «من» ترجمة رملية ..»

الذى ينشده :

تلك أصوات أناسٍ ، لا أعى أى حرفٍ ، أصبح الإسمنت هادر^(١)

وإسقاطه لأدوات الربط بين الجمل الثلاث أسلوب رمزى، يقوى الوحدة النفسية التى التقطت طرفين بعيدين فى النفس والواقع بين أصوات الناس وجلبتهم، وهدير الإسمنت.

ولم يستطع البردوني دائماً أن يوازن بين الصورة الذهنية والتقاط الصورة الشعرية المعادلة فوق النمط فى هوة بينهما؛ ذلك لأنه تستغرقه التجربة الذاتية وواقعه الجزئى بالنسبة للتجربة، فى حين أن «الصور تستقى من حقل أكثر سعة من تجربة مفردة، تستقى من التجربة الكلية لحياة الشاعر»^(١). مما يدفعنا إلى إلقاء الضوء على تجاوزات النمط وعيوبه:

أ - التطابق بين الصورة ومدلولاتها الحقيقية: «وهو يعرض الحقيقة الشعرية للتصادم أكثر من التلاؤم»^(٣) ففى وصف البردوني لأمسية كثيبة جامدة، يضطرب التشبيه فتتناقض الصورة:

كغرابٍ يرتقى فوق جراده سقطت وجعى، تدلت كالوساده^(٤)

فعنف الحركة وسرعة الانقضاخ واللمحة الخاطفة للغراب عند افتراسه الجراد، يناقض تدلى الوسادة الهادئ، فوق السرير فى لين ووداعة، والغراب لا يتوجع بافتراسه، بينما سقطت الأمسية وجعى، والغراب لا يتدلى، بل يتنفخ ويغضب، فهذا التصوير الاستهلالى لتأثير الأمسية عليه غير موفق، وقد كان البيت الذى بعده أكثر ملاءمة ومنطقية لحالته النفسية التى يصورها أيضاً:

كنسيج الطحلب الصيفى نمت أعشبت فيها، وفى وجهى البلاده

ب - عدم اللياقة العاطفية ، واللياقة هى قبول الصورة نفسياً، من وحدة العاطفة التى تتولد فى الشاعر والمتلقى إزاء الصورة، ففى وصفه أيضاً لتلك الأمسية الكثيبة من نفس القصيدة :

وعلى الجدران والسقف ارتخت مثل فخدي مرآة بعد الولادة

فهذا الاسترخاء يشير الجزع والاشمئزاز؛ لأنه تشخيص لحقيقة ذات حالات نفسية أخرى، فالمرآة بعد الولادة حالة نفسية مثيرة للشفقة والخوف عليها، ومثال حى لفلسفة الخالق فى الحياة

(١) «زامر الأحجار» ترجمة رملية..».

(٢) الصورة الشعرية ص ٨٥.

(٣) نفسه ص ٨١.

(٤) أمسية حجرية سنة ١٩٧٥ من «وجوه دخانية..»

والأحياء، كما أنها فى هيئة مريضة متألمة، لا توحى بأى كآبة يستوحىها الشاعر، فالحالة الذهنية للشاعر، لا تتواءم وحالة النمط النفسية، فالصورة ترفض الانصياع لحالته، فجاءت فى وادٍ بعيد عن مرامى إيحائه وتعبيره.

ومن ذلك نقل إحساسه بسعادة الماضى وذكره الحبيبة فى نمط موحش، كزورق حائر فى غضب البحر العميق :

نمشى كـحـيـرة زورق فى غضبة اللج العميق^(١)

جـ- فتوره فى استدعاء النمط وسطحيته : مما يفقد الصورة العاطفة المؤثرة، ويجنى على النمط هنا ممارسة الشاعر لبعض خصائصه الأسلوبية كالتكرار، وبعض خصائصه فى التصوير الصوتى وكلاهما لم يوفق فيهما :

السجن لصق السجن لصق المكرفسون المكرفسون^(٢)

فالصورة ثلاث كلمات مكررة، الأوليان تحدثان صفيراً بين السين والصاد المفخمة الساكنة، كما تحدث الكلمة الثالثة ثقلاً فى نطقها لأنها أجنبية، يجيء المد فيها غير فصيح، فهو أقرب إلى الإشمام بالضم منه إلى المد بالضم. كما يجنى على النمط أيضاً ويجعله فاتراً، مباشرته فى محاكاة العوام، واستخدام النمط كحشو يخلو من نبض التصوير وحرارة انفعاله :

من أى نبع أنت ؟ من بـاء ومن مـــــــيم ونون

يا برد كافات الحريرى لا يراها الطيبون^(٣)

كما أنه ليس من داع فنى لا استدعاء تلك الطرافات الشعرية فى حالة الشكوى من الفقر فى الوطن، ويقصد الشاعر بكافات الحريرى بيتيه الشهيرين :

جاء الشتاء وعندى من لوازمه سبع ، إذا البرد فى أجوائنا قرساً

كن وكيس وكانون وكاس طلى بعد الكباب وك... ناعم وكسا^(٤)

د - ومن أخطر عيوب النمط عند البردوني، محاولته محاكاة الواقع فى تصويره لشخصياته، كأن يلتقط طرفى الصورة من البيئة المتدنية الفقيرة، والتى تخلق - فى رأيه - أخلاقاً متدنية

(١) قصة من الماضى سنة ١٩٥٩ من «فى طريق الفجر».

(٢) «شتائية» من «ترجمة رملى».

(٣) نفسها.

(٤) أورد الشاعر البيت فى ذيل قصيدته «شتائية».

كان يحس أنه خرابه وأن كل كـائن ذبابه^(١)

ومن المحاكاة أيضاً، التعويض المباشر بالصورة الصوتية، التي تسيطر عليه عفواً لحظة الإبداع، من ذلك تصويره القرية وبهجتها بالعائدين من الحقول والوديان، وتود بعهم مشهد الأصيل والشمس الداهية، فأصواتهم الهادئة والدافئة «لغو الرؤى» كالكوابيس المفزعة، كما أنها ضجيج التار وما يحمل الوصفان من عدم اطمئنان:

ومدت له القرية الهينمات كلغو الرؤى، كاصطخاب التـر^(٢)

على أن البردوني لا يخفق دائماً، بل قد يشتمل النمط على التناقض، ولكنه يخضع لوحدة نفسية عميقة، يستوى فيها الحقيقة وعكسها، وتلك الوحدة وتوفيقه في ضم العناصر إليها تسمى تناغم الانطبـاع: «وهو موافقة انطبـاع الشاعر عن الشئ والتعبير عنه^(٣)» بلا مبالغة، مع وضوح الانفعال الصادق وشمول العاطفة نمط طرفى الصورة، كأن يناجى الشاعر وطنه:

فـبيك أفنى، أرمى سنبلة تحفر الأشواك عن منقار طائر^(٤)

فالصورة عكس الحقيقة فى الطبيعة؛ لأن الطائر هو الذى يسعى دائماً للسنابل، ولأن الطائر غدا وطنه فى صورته، فإن السنبلة «الشاعر» هى التى تنقب عن منقاره، وتشق إليه الأشواك، مدركاً مدى التضحية الواجبة عليه تجاه الوطن الذى يتحسس طريق النور فى العصر الحديث.

(٦) روافد الصورة:

للصورة منابع خالدة يستقى منها الشاعر صوره، وليس المقصود بدراسة الروافد الحكم على الصورة بالقدم أو الحداثة، ولكن لاستكناه تلك الروافد ومدى انفعاله بها خلال انصهار الزمن والعناصر فى الصورة، وإخضاعها للذات التى تستخدم الخيال فى تشكيلها، فيجمع الخيال الأطراف ويث الروح ويشخص ويجسم ويجرد، وعلى قدر صدق انفعال الشاعر بالصورة واستدعاء الرافد ومزجهما تأتى أصالة الصورة، حتى وإن كان قد «ركب الصور القديمة وألف

(١) «صعلوك من هذا العصر سنة ١٩٨١» من «ترجمة رملىة...».

(٢) «أصيل القرية سنة ١٩٦٧» من «مدينة الغد».

(٣) سى دى لويس: الصورة الشعرية ص ٨٧.

(٤) «زامر الأحجار» ديوان «ترجمة رملىة لأعراس الغبار».

بينها لتأتى فى صورة جديدة مبتكرة، ويتوقف جمال الصورة فى هذه الحال على طبيعة الشاعر العقلية وسعة خياله وبعد مداه^(١)، كما يدل استخدام الشاعر تلك الروافد على امتزاج الماضى بالحاضر فى نفسه، واعتقاده فى وحدة كونية واحدة وارتباط التجارب البشرية عبر العصور فى محاولتها الارتقاء إلى مثالية منشودة تتعظ بالماضى، وتدل أيضاً على ارتباطه بالتراث ودرجة وضوحه صافياً كما يسجله التاريخ، أو مضيفاً إليه ما يناسبه، مما يدلنا على فهم أشمل لذهن الشاعر ودخائله فى موقفه من بعض القضايا المعاصرة، وأهم تلك الروافد:

أ- التراث الدينى :

أولاً : القرآن الكريم :

يفلسف البردوني التاريخ فى تصويره لقدم الحضارة اليمنية القديمة التى جاءت على أنقاض أخرى، وأضحت أنقاضاً لحضارات بعدها، متأسيًا بنواميس الحياة والقدر:

كنت بنت الغيوب دهرًا، فنمت عن تجليك حشرات الحضارة
وتداعى عصرٌ يموت ليحيا أو ليسفنى ولا يحس انتحاره^(٢)

فنلمح استلهامه لقوله تعالى: "تولج الليل فى النهار، وتولج النهار فى الليل، وتخرج الحي من الميت، وتخرج الميت من الحي"^(٣)، وذلك الاستلهام كان السلوان بعد أحداث عصية متوالية مرت باليمن والأمة العربية، وهى على التوالى: خروج الجيش المصرى من اليمن سنة ١٩٦٧، ومحاولات الرجعيين ارتقاء الحكم والقضاء على الأحرار بمساعدة بعض الدول المجاورة، والتى يهملها فشل فكرة الجمهورية فى اليمن؛ حتى لا يتسرب لنجاحها إلى شعبها فيقلب عليها. وهزيمة الجيش المصرى وانكسار العرب بغزو إسرائيل الدول العربية واحتلالها سيناء والجولان والضفة الغربية من نفس العام، وقد كان الشاعر يجل موقف الجيش المصرى من الثورة. ثم "حرب السبعين" التى حاصر فيها الرجعيون بمساندة القبائل وبعض الدول المجاورة (صنعاء).

وحينما يكشف البردوني الحالة النفسية العميقة، يعتمد على أسلوب "الترقى والتراكم" فى الصورة، وهو من أساليب القرآن المعجزة فى التصوير، ليبلغ التأثير غايته، فهذا رجل فقير وأهم

(١) د. الطاهر أحمد مكى: الشعر العربى المعاصر : ٨٣ .

(٢) "مدينة الغد" ١٩٦٧ من "مدينة الغد".

(٣) آل عمران آية ٢٧.

الطموح، ذاهل عن واقعه المرير بحبه لفاتنة ثرية:

وكان يطوى شارعاً، جوه غاب كثيف من زنود المغول
كالنعش، يستلقى عليه الدجى وتعجن السحب عليه الوحول^(١)

فالشارع - وهو واقع الفقير مجسداً- غابة مخيفة، كالنعش فوقه الليل وفوق الليل وحول، وفوقها سحب سوداء، فهذا الترقى من الأرض إلى السماء، فى تراكم مراحل الصعود، تصوير قرأنى يستوحيه الشاعر، إذ إنه يصور وهم الفقير، والقرآن يصور أعمال الكافرين التى تنقضى كالسراب، يقول تعالى: «... أو كظلمات فى بحر لجى، يغشاه موج من فوقه موج، من فوقه سحب، ظلمات بعضها فوق بعض، إذا أخرج يده لم يكد يراها. ومن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور». (٢)

ثانياً: التراث المسيحى :

وقد يصور البردُّونى إصرار الشعب على مواصلة الكفاح والتضحية فى سبيل الحرية اعتماداً على مفهوم التضحية فى الإنجيل «العهد الجديد»، وكما هى مستقرة فى عقيدة اليهود والنصارى بصلب المسيح عليه السلام، فالشهب كالشعب يتحمل العذاب للعدل والحرية:

والشهب حنين مصلوب ظمآن يجترع "الملح" (٣)

ذلك أن النصارى يعتقدون بصلب اليهود للمسيح عليه السلام، ولما اشتد ظمؤه جاءوا برمح وغرسوا فى أعلاه «إسفنجة» مغموسة مشربة «بالخل» وقالوا له: اشرب، ولينقذك الذى فى السماء^(٤)، فغير الشاعر «الخل» إلى «الملح» مع احتفاظه باستعطاف المتلقى للمصلوب، وهو الحنين المجرد من المحسوس «الشهب».

ب - التراث الأدبى :

عندما قامت الثورة اليمنية فى السادس والعشرين من سبتمبر سنة ألف وتسعمائة واثنين

(١) «ذهول الدهول سنة ١٩٦٤» من «مدينة الغد».

(٢) «النور» آية (٤٠).

(٣) «لارتداد» من «فى طريق الفجر».

(٤) «إنجيل متى، الإصحاح ٢٦، نسخة الملك جيمس، لندن، بريطانيا».

وستين، حوَّصِر الإمام «البدر» وأعوَّاه في قصر الإمامة، فاضطر الثوار إلى إحراقه؛ لإجبارهم على الخروج منه، وأمام النار وتداعى القصر رمز التخلف والظلم يقول :

وتعالى الدخان والنار فالليل نهار ، صحو الأسارى غائم^(١)

مستلهمًا قول أبي تمام في حريق «عمورية» :

ضوء من النار والظلماء عاكفة وظلمة من دخان في ضحى شحب^(٢)

ولم يقف البردوني عند صورة أبي تمام، فالأخير يصف ما شاهد خارجيًا فحسب، أما البردوني، فقد وصف ما شاهد بعقله وسمعه، فارتقى بالرمز «الليل» إلى النقيض «النهار» كما اجتزر إلى ذلك النهار الأحاسيس الخفية المتشعبة رغم شائبه الغائمة في الظاهر، فامتزج في صورته المشاهد الظاهرة والمشاعر المتدفقة، والواقع بالأمنيات المجردة.

وإذا كان البردوني قد أعاد تركيب الصورة السابقة، ولونها بمسحة ذاتية جعلتها مبتكرة، فإنه لا يوفق إلى ذلك دائمًا رغم شغفه بأبي تمام، يقول البردوني في وصف جريح مقاتل :

كلما أوماً الفرار إليه أمسكت قبضة الوغى بقياده
وتحدى المحتوف حتى تلظت حوله ، وانتهت ، بقايا عتاده^(٣)

ويقول أبو تمام في رثاء محمد بن حميد الطوسي :

وما مات ، حتى مات مضرب سيفه من الضرب، واعتلت عليه القنا السمر
وقد كان فوت الموت سهلاً فردّه إليه الحفاظ المر والخلق الوعر^(٤)

فالبردوني جعل المقاتل ممسوكًا في قبضة الحرب كالمرغم عليها، أما شهيد أبي تمام، فقد وثب إلى الموت طواعية؛ لأن الموت من عروق أخلاقه الصعبة وأصوله العريقة، لقد قلّد شاعرنا أبا تمام، في نمط الصورة، والخلل في التقليد من ضعف المواءمة بين تصويره للجريح وتصوير أبي تمام للشهيد، وبين المشهدين فوارق عاطفية هائلة، ولم يعالج البردوني تلك الهوة قبل استدعائه صورة أبي تمام.

(١) «مآثم وأعراس سنة ١٩٦٣» من «في طريق الفجر».

(٢) ديوان أبي تمام ص ٢٥، شرح وتعليق الدكتور شاهين عطية، الطبعة الأولى، بيروت سنة ١٩٦٨، وقد أشار

الدكتور عز الدين إسماعيل إلى ذلك الاستلham في كتاب «الشعر المعاصر في اليمن ص ٦٦»

(٣) «جريح» من «في طريق الفجر».

(٤) ديوان أبي تمام ص ٤٢٩.

البحترى والبردونى :

يصور البردونى «صنعاء» طفلة الشاعر بريئة اللقيا لجمال عبد الناصر، الأب الذى عاد منتصراً على الظنون الرجعية التى اتهمته باحتلال اليمن بعد تدخله العسكرى لنصره الأحرار بعد الثورة سنة ١٩٦٢، وهو لم يذهب ليعود الآن؛ فقد جاء فى روح جيشه من قبل:

ولاقتنه "صنعاء" لقيا الصغار أباً عاد تحت لواء الظفر
تلامسه بنان اليقين وتغمس فيه ارتباب البصر^(١)

ويقول البحترى فى وصف الصورة المرسومة على جدار «إيوان كسرى» تحكى بطولات الفرس :
يغتلى فيهم ارتبابى ، حتى تنقراهم يداى بلمس^(٢)

لقد بلغ البردونى بالتشخيص والتجسيم والتجسيد مرحلة راقية من التصوير ، مما يجعله يبنى عليه نمطا من العلاقات العاطفية الطبيعية بين طرفى الصورة "فصنعاء": طفلة، والضيف الكريم أب، ولليقين "بنان"، وللشك والارتباب "غمس" والبنان والغمس من مدركات اللمس والחס، وعند ارتباب الطفلة فى حقيقة استقبال أبيها ، يجسم لها اليقين ، وترسب فيه النظرات، فالصورة فيها انتشاء الروح من صدق الانفعال ولهفة اللقاء، وعمق العلاقة بين "صنعاء وناصر" أو الطفلة وأبيها، وهو بذلك يجسد هذه الشاعر الفياضة باستعارته نط الصورة من البحترى، وتجديده وابتكاره فيه ، ليمزج الواقع المادى المحسوس بعالم الأحاسيس الخفية، بينما يقف البحترى عند المشاهد الخارجية للوحة الموصوفة، وعند ارتبابه فى حقيقتها يلامسها بيده، فإذا هى دون تصويره وخياله ، أما صورة البردونى فيتساوى فيها الحدث مع حقيقة الانفعال به ، ويسمو بالتشخيص إلى عفوية أسرة، كما أن حاسة اللمس التى تلح عليه تشيع فى الصورة حركة مطمئنة : تلامسه، بنان، تغمس. وقد يخفق مع استرفاده صور البحترى، كما أخفق مع أبى تمام، فيقول فى وصف "صنعاء" الربيع وهى تستقبل الإمام أحمد وولى عهده "البدر":

وصبت نواحيها وجن جنونها فرحاً ، وكاد الصمت أن يتكلما^(٣)

ويقول البحترى فى وصف الربيع :

أتاك الربيع الطلق بختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما

(١) «يوم المفاجأة سنة ١٩٦٤» من «فى طريق الفجر».

(٢) د. محمد أبو الأنوار: الشعر العباسى ص ١٦١.

(٣) «الربيع والشعر سنة ١٩٥٥» من «من أرض بلقيس».

فيمارس البردوني في تصويره التشخيصي خصائصه الأسلوبية، ومزاجه العصبي، كال تكرار اللفظي والمعنوي "جن جنونها" بتكرار الفعل في مصدره، وبالنظرة اليسيرة، استقى الشاعر عجز البيت حشوا لتكاملته، دون قصد إلى تعميقه بعقب البحترى؛ لأن الصورة تفتقد إلى العفوية، فالبحترى ارتقى إلى تكلم الربيع بعد تسلقه معاني الحرية والخيلاء والسرور والجمال، فالتكلم أمر طبيعي بعد هذا التشخيص الرفيع، أما عند البردوني فقد جاء نتيجة عصبية وحركة مهترئة، كالصبوة والجنون، ولم يرتق بالصورة لضعف المدح السياسي في كل نتاجه الشعري، وارتياحه في سلامة الممدوح من الإحن، وقنع بظلال البحترى التراثية التي قد ترضى غرور الممدوح.

أبو نواس والبردوني :

تلتقى روح التغزل الحسي، ومراقبة الأنثى عارية عند الشاعرين، فبينما يقف أبو نواس عند صورة المرأة، بمتزج عند البردوني تلك الصورة بافتعال غريزي تجاهها:

يقول البردوني :

| | |
|----------------------------|--|
| حقا رأها كالضحى، والبوح في | نظرائه كالطائر الخواف |
| خلف الزجاج تبرجت وأظلمها | شعر، كأهداب الغروب الصافي |
| كانت تغنى حينذاك، وتنتقى | ثوبا، وترمى بالقميص الضافي |
| وأمام امرأة تعرى نصفها | ونموج تحت المنزر الشفاف ^(١) |

وقول أبو نواس "الحسن بن هاني":

| | |
|-------------------------|---------------------------------------|
| نضت عنها القميص لصب ماء | فسورد خدها فرط الحياء |
| وقابلت الهواء وقد تعرت | بمستدل أرق من الهواء |
| ومدّت راحة كالماء منها | إلى مساء مسعد في إناء |
| فلما أن قضت وطرا وهمت | فأسبلت الظلام على الضياء |
| وغاب الصبح منها تحت ليل | فظل الماء يجري فوق ماء ^(٢) |

(١) «فارس الأطياف» من «مدينة الغد».

(٢) الأستاذ: عباس محمود العقاد: أبو نواس، الحسن بن هاني، ص ٨ الطبعة الأولى، بيروت سنة ١٩٦٨.

فتناغم فى الصورة الأولى الألوان من سواد الشعر ، والذي يبدو باهتا خلف الزجاج على جسدها المضيء ، مع حالة الرأى النفسية بين الاستمتاع والقلق ، مع غنائها ، ومايستبعه من ميل ، مع حركة الأنثى التلقائية عند تبديل الملابس أمام المرأة ، كأنها فى ذراعى رجل ، عارية النصف مائجة الآخر ، فالاستدعاءات الجنسية عنده أقوى ؛ لشفافية التصوير ، وصياغته فى قالب قصصى بطرفى حوار صامتين ، فالرجل تحاور غريزته الأنثى ، وهى تحاور مفاتنها ، فتغنى وتموج وتميل وتعزى ، ولم يبدأ بوصف الأنثى عارية كما فعل أبو نواس ، ولكن ساق مقدمة تستهوى الفضول ، وتستثير المشاعر ، وقد بدأ أبو نواس من حيث انتهى البردوني ، لو جازنا لنا أن نعبر التاريخ .

كما يلتقى البردوني مع أبى فراس الحمداني فى وصف الليل بالخيول الجامحة ، ويكاد يتشابه جو الصورتين ، فأبو فراس الحمداني يصبر أمه وهوى أسره ، بأنه شجاع يخوض غمار الليل :

لقسيت لمجوم الأفق وهى صوارم وخضت سواد الليل وهو خيول (١)

ويصف البردوني انتفاضة شعبه فى وجه التخلف الذى يسوده بيت الإمامة ، فالصمت شكائم ترتعد فى فم الليل الذى تحول خيولاً عاديات :

والدجى يعلك السكون ويعدو مثلما تعلق الخيول الشكائم (٢)

وابتكار البردوني فى عدم اعتماده على التشبيه فقط ، بل شخص عنفوان الحركة وطوفان الشاعر التى تترقب التغير الثورى ، من تشخيص الليل خيولاً تعدو وتجسّد السكون - وهو سلبية الشعب فى مواجهه التخلف ، وعجزه من فقدان البصر - قطعة من حديد فى فم الخيل ، وهو بذلك لا ينكر انقضاء عهد الليل أو الظلم كلية ، ففيه مايشده إلى الواقع بقوة الشكيمة فى فمه .

ولم يفت البردوني أن يلتقط من الموشحات الأندلسية رقة الغزل ، والتفاعل النفسى مع الجمال ، وخاصة إذا كان ينبع من عشق الوطن :

يا أمى اليمن الخضرا وفاتتى منك الفتون ، ومنى العشق والسهر (٣)

ويقول ابن سهل الإشبلى فى موشحته :

ما بعينى وحدها ذنب الهوى منكم الحسن ، ومن عيني النظر (٤)

(١) ديوان أبى فراس الحمداني ص ٢٣٢ ، دار صادر ، بيروت ، رواية ابن خالويه .

(٢) «أعراس ومآثم سنة ١٩٦٣» من «فى طريق الفجر» .

(٣) من أرض بلقيس سنة ١٩٦١ من «من أرض بلقيس» .

(٤) د. أحمد هيكل : الأدب الأندلسى ص ١٤١ ، الطبعة السابعة ، دار المعارف سنة ١٩٧٩ .

وطرافة الصورتين من التماس تبرير للعشق والسهر والنظر، وبروز خاصية الأسلوب في التعبير عن حالة السرور، اعتماداً على الجملة الاسمية التي يتقدم فيها خبرها شبه الجملة على المبتدأ؛ ليكون تمهيداً لمعاني العشق والفتون والحسن، ومن طرافتها أيضاً وضوح الترتيب الذهني للصورة، والتي تستدعي معاني دارجة سلسة الإدراك بالنسبة للمتلقى العادي، وكذلك لا تعمل تعقيد اللغة والأسلوب.

ح - التراث التاريخي :

يستخدم البردوني التاريخ مادة حية وموحية في بناء صوره بالأحداث والأشخاص، من تاريخ العالم القديم والحديث، ورغم شموله في فهم التاريخ الكوني كمادة ثرية في التصوير، يظل لتاريخ الجزيرة العربية سحره المؤثر عبر العصور الإسلامية السالفة؛ لارتباطه به عاطفياً ودينياً، ولامتداده في التاريخ المعاصر صفات وأشخاصاً كنماذج متكررة، ولذا يصبح التاريخ القديم عبء مكثفة الإيحاء عند استدعائه لعلاج حالة أو موقف يتفقده الشاعر، فالبردوني يناجي الشهيد "عبد الله اللقية" الذي حكم عليه بالإعدام في محاولة اغتيال الإمام أحمد سنة ١٩٥٥:

وأهوى عنك ، أصفع وجه حظي وأعطى كل "جنكيز" قيادى
وعاصفة الوعيد تهز حولي يد "الحجاج" أو شذقي "زياد" (١)

وتلك المناجاة في معرض ثورة نفسية عارمة على نفسه وشعبه عند مقارنتهم بالشهيد، وفي معرض التماس العذر في التخاذل، وكأن الوضع الحالي كان له نظير وتجنب السلف مجابته، فهو يصور الشعب مجبراً على الولاء لجيروت الإمامة في رمز "الحجاج"، ويطش الحاشية في رمز "زياد بن أبيه" الذي سعى إلى تأصيل ملكه بانتسابه إلى "معاوية" وبنى أمية، وكذلك تسعى الحاشية إلى الإمام.

وقد يكون استرفاد التاريخ في الصورة لتوليد المفارقة التصويرية بين المثالية التي تحققت في الماضي على أيدي شخوص نفخر بهم "وشخوص" تعد رمزاً للخيانة في الماضي أيضاً، على أن هذه المفارقة حاضر معاش يمارسه أفراد الحكومات العربية:

القاتلون نبوغ الشعب ترضية للمعتدين ، وما أجدتهم القرب
لهم شموخ "المتى" ظاهراً ، ولهم هوى إلى "بابك الخرمي يتسب" (٢)

(١) "فارس الآمال سنة ١٩٦٠" من "في طريق الفجر".

(٢) "أبو تمام وعروبة اليوم سنة ١٩٧١" من "لعيني أم بلقيس".

فالشخصيتان التاريخيتان رمزا المثالية الوطنية والخيانة، والرمزان أصبحا دلالة واقعية على أشخاص الحكم العربى الحاضر، مما يشير إلى خطورة الحياة الحديثة وغموض أحداثها وأشخاصها الحاكمين، فالصورة هنا تكشف تداخل الرمزين أو الصفتين فى نفس واحدة وتحذر - بدورها التعبيرى والوطنى - من مغبة الاستسلام وتجنب مواجهة الاستعباد الحديث المتمثل فى الحكومات العربية.

ويجعل البردوني التاريخ قصيدة وصورة كبرى فى قصيدته المطلولة "حكاية سنين سنة ١٩٦٥" إذ يجعل الأحداث العظيمة التى مرت بتاريخ العالم الإسلامى منذ البعثة الإسلامية تمهيداً لتناول تاريخ اليمن القديم والحديث، وتصوير الحياة فيه فى عهد الإمامة بذكر الأشخاص الذين كان لهم دور فى القضاء عليه بكفاحهم المسلح وبكفاح الكلمة، كالشاعر محمد محمود الزبيرى، والوشاح، واللقية، والهندوانة، كما يذكر مقتطفات من القصائد التى شاركت فى أحداث اليمن كمستهل قصيدة الأستاذ الزبيرى. "سجل مكانك فى التاريخ يا قلم" والقصيدة على مجزوء الكامل المرفل، بلغت مئتين وستة وتسعين بيتاً، قسمت إلى ثلاث عشرة مقطوعة متفاوتة فى عدد الأبيات، وقد ضمت القصيدة أربعة وستين اسماً، ما بين أعلام على أشخاص من التراث الشعبى والدينى والتاريخى، ومن الشخصيات المعاصرة، وبين أعلام على جبال وروايات وقصائد شهيرة وأعلام على شهور وأشياء ذات دلالة خاصة، "كالصمصام" اسم سيف الإمام يحيى، وما يهمنا فى هذه القصيدة أنها صورة تاريخية تعتبر سجلاً فى تاريخ اليمن الحديث والقديم، وهو مما يعتبر تجديدًا فى عالم الصورة الشعرية، أن تحمل الصورة التاريخ والأحداث وفلسفات التعبير والأشخاص، فلكى تصور الواقع السياسى المتدننى فى اليمن الحديث، يمهد له بتصوير الجذور السياسية البعيدة، وهو يعتقد أن الكارثة الحقيقية فى تاريخ العالم الإسلامى وقعت بداية الحكم العباسى، الذى نازعت فيه المغنيات سيرة الخلفاء، أما العصر الأموى فعصر الفتوحات الكبرى، الذى استكان بالخيانة والخديعة، وفساد الحكم العباسى كان مطية الغزو المغولى بقيادة "جنكيز خان" وسيباً مباشراً فى تدمير الحضارة، وضياح الدين والعرب بعد ذلك أمام الغزو التركى والاستعمارى الحديث" وتقتطع من القصيدة صورة تاريخية:

أقول لى: ومتى ابتدت سخرية القدر البليد؟

والى بدايتها أعود على هدى الحلم الشريد

منذ انحنى مغنى "عليه" واستكان حمى "الوليد" (١)

(١) عليه بنت المهدي كرمز لانهايار الحضارة العربية، والوليد بن عبد الملك كرمز للفتح العربى. 'من ذيل القصيدة'.

واستولد السحب الحبالى ألف "هارون الرشيد"
حتى امتطى "جنكيز" عاصفة الصوامل والحديد
وهناك اتعل "التنار" معاطس الشمم العنيد
وتموكسبت زمر الذئاب على دم الغنم البسديد
فاستمعجم "الضاد" المبين وراية الفتح المجيد
أين العروبة؟ هل هنا أنفاس "قيس" أو "لبيد"؟
أين التماعات السيوف ودفء رنات القصصيد؟
لا هنا نار القرى تهدي، ولا عبق الثريد
لا مستعيد، ولا اختيال الشدو فى شفتى "وحيد"^(١)

د - الصورة من الذات :

ذات الشاعر أخصب روافد تصويره، ونجىء الخصوبة من الصراع الدرامى بين الشاعر وذاته
وأجزاء جسمه، وهو يكشف تلك الدراما ويلج عليها فى تصويره إحياء بطبيعته المتمردة المقيدة،
وتعبيراً عن واقع الانقسام الذى انبسط فى ضمير الإنسانية، فولد جموداً مادياً طاغياً، كما برزت
أمامه معان روحية ضائعة:

قد تقولون ذاتى الحس لكن أى شىء أحس ؟ من أين ذاتى
كل هذا الركمام جلد عظامى فسالى أين من يديه انفلاتى ؟
يحتسى من رماد عينيه لمحى يرتدى ظل ركبتيه التفاتى^(٢)

فهو ينكر أن يكون له أو للإنسانية فى طغيان المادية ذات أو أحاسيس راقية، والهروب من المادية
مستحيل. لأنها توحدت فى الناس والأشياء وفيه، لا يتميز عنها إنسان بدونها، ويكشف معللاً تلك
الصورة، ففى بيته الثالث تصوير للواقع من خلال النفس، فهو أسير قصور الرؤية وبعد النظر،
فكان عينيه احترقتا وتسرب من رمادهما نظره الذى لا يتجاوزهما إلى شىء، كما شلت حركته
ومات طموحه، لا يتعدى نظره قد ميه، ويلاحظ هنا اتكاؤه على خاصيته فى تفتيت جسمه فى
الصورة، جلد عظامى، ذاتى، انفلاتى، لمحى، التفافى، وإن الإلحاح بالتعبير بها يعد بديلاً شديداً
الالتصاق به عن العمى.

(١) 'حكاية سنين ١٩٦٥' من 'مدينة الغد'، و 'وحيد': المغنية التى أجاد وصفها ابن الرومى فى داليته.

(٢) 'السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٤' ديوان 'السفر إلى الأيام الخضر'.

ويرى الجوامد من خلال ذاته، فيشكلها ويث فيها الروح ويبني بخيالة عالماً منها، يوحى بفرط
المادية المتفشية التي أحالت الناس جوامد، تأسى عليها الجوامد الحقيقية لضيق النموذج الإنساني منها:

| | |
|--------------------------|---|
| كان ينساق جدار موثق | بجدار ، وأنين الطين يحدو |
| كان يرقى ، ثم ينحط الحصى | مثلما ينشق تحت الرمح نهد |
| وينث الركن للممشى صدى | مثلما ينحل فوق التبن عقد ^(١) |

فكما كانت ذاته وأجزاء جسمه رافداً للصورة، إحياء بالفكرة، أيضاً كانت الأشياء الجامدة التي
انعكست ذاته فيها مادة غنية تكسب الصورة لوناً جديداً من التشكيل الموحى بالعزلة والصمت
وأثرهما على الشاعر، إذ إنهما يشقان ذاته ويفتتان جسمه، ويدرك إزاءهما تغير الحياة التي
يرصدها من بعيد، وتحول الناس أشياء جامدة سعياً لتحقيق نوع من التقدم المادى والمعيشى.

هـ- الصورة من الطبيعة :

تأثى الطبيعة عند البردوني صوراً متتابعة، يمتزج فيها الصامت والمتحرك، يبشها مشاعره،
ويلتحم فيها حتى تضيق شخصيته فى تصويره، ويلف الصورة وحدة كونية تظلل بروحها الأشياء
والكلمات، فتعمل التشخيص فيها وتلون وتخطف الأحاسيس من صدر المتلقى، فيقف الشاعر
مشدوه الخيال يتحدى المبصرين، مصوراً وقت الأصيل فى الريف :

| | |
|-------------------------|----------------------------------|
| تدلى كمزرعة من شرر | معلقة بذيول القمر |
| وحام كغاب من الياسمين | تندى على ظله واستمر |
| فمالت نودعه ربوة | وتهتز كاللهب المحتضر |
| تعابشه وتباكي الطيور | وتستعبر الرابييات الآخر |
| ومدت له القرية الهينمات | كلغو الرؤى، كاصطخاب التتر |
| وأعلت له جوقه من دخان | ومعزوفة من خوار البقر |
| فسرف كأجنحة "من نضار" | كأردية من دموع الزهر |
| وعراه صحو المدى فارتدى | لهيب ذوائبه واتزر ^(٢) |

(١) 'دوى الصمت سنة ١٩٧٨' من 'زمان بلا نوعية'.

(٢) 'أصيل القرية' سنة ١٩٦٧ من 'مدينة الغد'.

ومن الطبيعة أيضا وصفه حياة أهل الريف في منازلهم وأسمارهم، ونقل أفكارهم وأنماط التعامل بينهم، كصور طبيعية خاصة بهؤلاء القرويين دون غيرهم من الناس في مكان آخر، وهنا يستخدم البردوني أسلوبه المميز وهو "ذكر الأسماء" في قالب قصصى ليحاكى الواقع ويوحى بما وراء الواقع من بساطة وبراءة يتحلى بها أهل الريف في مواجهة الفقر والمشاكل الاجتماعية، وبالإضافة إلى "ذكر الأسماء" يتتقى لغته دارجة فصيحة في براعة، ويضمها عبارات يقولها الناس دون تكلف رغم فصاحتها ودلالاتها الواقعية، كقوله، التاجر المعتبر، شارع مختصر، ترقع أسمال أطفالها، وغيرها من اللغة والتراكيب التي لا يفقدها عنصر الموسيقى اختياره الشعر التراثي قوالب لها:

| | |
|-----------------------------|---------------------------------------|
| وحيا فم القرية العائدين | ونادى ممر ولبنى ممر |
| وأخفى "عليا" مضيق طويل | ووارى "تقى" شارع مختصر |
| ودارت ثوان، فسران السكون | ينوع بالذكريات السمر |
| ففي مسمر "ذكرت" "مريم" | أباها، وناحت كيوم انتحر |
| وفي مسمر بث "سعد" أباه | شجون الزواج، وأغضى البصر |
| وثرثر في كل بيت حديث | وأحزن كل حديث وسر |
| "فأم ثريا" تفوق الرجال | وتوحى أمر وأحلى الذكر |
| فكيف تجلت مساء الزفاف | وفي الصبح مات أبوها الأبر |
| "وأم على" تربي الدجاج | وتكدح خلف ارتعاش الكبير |
| ترقع أسمال أطفالها | وتحسو عروق يديها الإبر |
| "وحسان" خان غرور البنات | به، وانتقى: أم إحدى عشر |
| وباع "رجا" أخته في الرياض | بألفين، للشاجر المعتبر |
| ومات "ابن سرحان" يوماً وعاد | يخبر جيرانه، عن سقر |
| وأصفى السكون إلى كل بيت | كحيران، ينوى وينسى الوطر |
| وأغفى رفاق الهوى والقطيع | على موعد الملتقى المنتظر |
| وليلتهم ذكريات وحلم | كلمع الندى، في اخضرار الشجر |
| طيوف، كما حث سرب الحمام | قوادمه، خلف سرب عبر |
| وكلت رياح، وجنت رياح | ونجم ثأني، ونجم طفـر |
| وفتش عن قدميه الدجى | ودب، كأعمى يجوس الحفر |
| فأذكى هنا جمرات السهاد | وأعطى هناك الرؤي والخسدر |
| وافنى هزيعاً، وأدمى هزيعاً | فعاد الأصيل المولى سحر ^(١) |

(١) نفسها.

فهذا الحس الرفيع من تفاعل الطبيعة الصامتة والمتحركة وتفاعل الإنسان الريفى كجزء منها، ومن مفهوم الشاعر الراقى لفكرة "الوحدة الكونية" التى نبث الروح فى الأشياء لتلتقى مع الإنسان فى خصائصه الحياتية، ليظل الوحي الأرضى ملكاً للكائنات كما هو ملك للإنسان.

وإن تخليق البردوني فى الآفاق مصطحباً مفهومه "للوحدة الكونية" وليد نزعة غنائية عذبة وراقية، ترسم الواقع حياً ونبش الذات بحالاتها النفسية المختلفة، وإن خياله القروى المركز جاء بالقرية فى المقام الأول، كطبيعة مشاهدة خالدة فى ذاته، وكطبيعة بشرية سهلة غير معقدة "تعتبر مصدرًا للحياة الخلقية الصحيحة"^(١)، وكعاداته التصويرية نراه يتتبع منابع الصورة فى ذهنه حتى يصل بها إلى نهاية ترضيه.

ومثاله وصفه "للأصيل" "والربوة" فى الصورة السابقة، فهى تميل مودعة ينعكس عليها لون الشفق، فيتحول انحناء الوداع إلى اهتزاز المريض الحزين لفراق أنيسها "الأصيل" وتستغيث بالطيور تستبكيها، وتستعبر أترابها، ليقلع الأنيس عن الرحيل، فالشاعر فى هذا الإطار القصصى يبت الطبيعة أدق خلجات النفس الغائرة فى عمقه وكأنه يشكو فى عزلة وصمته فراق بنه الذين لم ينجبوا بعد، وندرة تنامى الأصوات المحبوبة إلى سمعه، ولم بين البردوني دولة مثالية فى الطبيعة كما فعل الرومانسيون؛ لأنه كان واقعى المنال متواضع المثالية، يراها فى الواقع إذا تغير، وفى الناس إذا ارتقوا فلم ينزع المثالية من الحياة ليبحث عن حياة أخرى، فكان أصدق مع نفسه ومجتمعه، يشارك بالكلمة فى رحلة الحرية والارتقاء بالمجتمع عن رذائله، ويشارك بها لرفع هموم شعبه ومعالجة أحزانه بالصورة الموحية التى تتولد منه وتعود بالفكر الجديد الناصح له.

وكما تستثيره الطبيعة الجميلة صامتة ومنحركة، توحى باللون والضوء والرائحة، تستثيره الطبيعة الجامدة، يستوحىها ويثبها حالته النفسية، وينقل إليها مشاعر شعبه، للتعبير عن فرحته بزيارة الزعيم جمال عبد الناصر إلى اليمن عام ألف وتسعمائة وأربعة وستين، وهى أول زيارة له بعد نجاح ثورة اليمن فى السادس والعشرين من سبتمبر سنة ألف وتسعمائة واثنين وستين، وهذه الطبيعة الجامدة لا تحمل فى دلالتها الموضوعية إحياء بنفسها، ولكن، تأخذ الإيحاء من بثها الروح، وإشراكها فى الصورة كعنصر بناء بشخصه الشاعر ويستولده الحركة، فى إطار إدراكه لفكرة "الوحدة الكونية" التى تسيطر على خياله عند استدعائه للأشياء وتنظيمها فى ذهنه، وتجسيدها صوراً حية محملة بأحاسيس ومشاعر إنسانية عميقة، فالحصى والحجر والمنحنى والمنحدر والصخر، أشياء جامدة بعيدة عن بؤرة الشعور المصور، يجتريها أساسيات فى بنائه القصصى

(١) د. محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية ص ١٧٢، دار العودة، بيروت سنة ١٩٨٦.

المصور للحالة النفسية التي تجتاح شعبه عند استقباله الزعيم الراحل :

| | |
|----------------------------|-----------------------------------|
| أطل ، فأومى انتظار الحقلول | وماج الحصى واشرب الحجر |
| ومنات الربوة المنحنى | ويشترت النسمة المنحدر |
| وأخبر "صرواح" عند الجبال | فأورق فى كل نجم خبير |
| وأشرق فى كل صخر مصيف | يعنقد فى كل جو ثمر ^(١) |

فهذا الأسلوب القصصى المصور، يعتمد على الحوار والسرد، وأداة الشاعر فيه التشخيص، بما يشيع من روح تعمق الإحساس بالوحدة التي تشد إليها أطراف الصورة، ومن واقعية هذا التصوير للجوامد أنه يوظف فى الصورة ما يدركه الشاعر بلمسه، ويجوبه بقدمه، فيجد أنسًا فى استدعائه، وصدقًا فى تشخيصه.

(٧) عناصر تشكيل الصورة:

الصورة وتراسل الخواس : (٢)

يعتبر التراسل عنصراً مشعاً فى تشكيل الصورة، إلى جانب التشخيص والتجريد والألوان والموسيقى ومزج المتناقضات والغموض الشفيف الموحى الذى يثير المتلقى لمشاركة الشاعر فى عملية الإبداع، كما أنه هروب من الوضوح الذى يشمر الملل^(٣)، والتراسل: "هو تجاوب الروائح والألوان والأصوات فى وحدة عميقة"^(٤)، يعبر عن تأثير المشاهدات الذهنية والمرئية فى حس الشاعر ووجدانه، وكيفية تلقى ذلك التأثير والانفعال معه وبه فى وحدة إدراك ووحدة النفس مع اختلاف الشاعر التي تتنازعها، وقد تلاءمت ملكات البردوني مع "التراسل"، فصاغ به صوراً توحى بعمق انفعاله بتجربته ولحظته الشعرية؛ فيجعل الأشياء تشتم الدفء والاختضار، والدفء من مدركات الحس واللمس، والاختضار من مدركات الرؤية، وذلك لتعميق معنى المخاض المرتقب "لوطنه المثالى الذى لم تكن الثورة بدايته:

كل شىء وشى بملادك الموعود واشتم دفئه واخضراره^(٥)

(١) 'أصيل القرية سنة ١٩٦٧' من 'مدينة الغد'.

(٢) تناولنا تراسل الخواس مع عنصر اللون فقط فى استخدام البردوني للون .

(٣) انظر: د. على شرى زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٨٧.

(٤) نفسه ص ٨٢.

(٥) 'مدينة الغد سنة ١٩٦٧' من 'مدينة الغد'.

وتشتتم بطلته "خطو" زوجها الفقيد فى زحام العائد ين من الحروب القبلية بعد الثورة، ويسيطر عليها أيضا مشاعر الترقب والانتظار:

وغداة يوم ، عاد آخر موكب فشممت خطوك فى الزحام الراءد^(١)
ويلون "همس" صنعاء، وهو من مدركات السمع:

همساتها الخضر الرقاق أشف من ومض السراب^(٢)

وليغير عن بشاعة تأثير الإعلام العربى فى وجدان الناس، يستخدم التراسل فى بناء قصصى، فياكل "النشرة الإخبارية" وهى من مدركات السمع أيضا، كما يأكل "الرغيف" وهو يوحى بذلك التراسل إلى تعادل أثر الإعلام وأثر الجوع، وكلا الأثرين مدمر، وفى نفس اللحظة يوحى بمدى حاجة الناس إلى الإعلام، الذى يتحول إلى أكاذيب تاكل طموح الإنسان العربى:

طلبت فطور اثنين ، قالوا بأننى وحيد ، فقلت اثنين ، إن معى "صنعا"
أكلت وإياها رغيفاً ونشرة هنا أكلتنا هذه النشرة الأفعى^(٣)

ويأتى القاهرة ضيفاً ، لعل فيها العزاء عن وطنه الجريح بكثرة المنازعات السياسية والعسكرية، وجمود الحياة فيه، فيصطدم بالأشد سوءاً، الكثرة من الناس معدمون فقراء، يتمثل فيهم انهيار الإنسانية، وجبلت القاهرة على المادية المفرطة، ورأى فيها بيقين بصيرته الطبقية وانعدام المساواة، والخنوع لبطء الحياة المفروضة بعد هزيمة سنة ١٩٦٧، فحمل على كاهله مصر أم العروبة المنتكسة وهموم وطنه اليمن، فغدا أو تمنى أن يغدو هواء لا يفكر ولا يحزن، تحمله الرياح وتضمه الصحراء فيصف المسموع بالألوان، كوصفه للأسماء "وهى من مدركات السمع" بالاصفرار، إمعاناً فى أزلية الفقر وتضرر الإنسان به، فكان الأسماء عند اختيارها للمولود منذرة بمستقبله المريض بالسل، وهذه مبالغة تقتضيها الحالة النفسية الحزينة، وقد قصد إليها فى صورته، لأنه كان من الممكن أن يصف "الوجوه" بالاصفرار بدلاً من "الأسامى"، ولم يفعل إثارة للتراسل وتكثيف الحالة النفسية:

من هنا ؟ غير الأسامى الصفر تصرخ فى خفوت
غير انهيار الأدمية وارتفاع البنكنوت
وحدى ألوك صدى الرياح وأرتدى عرى الخبوت^(٤)

(١) "امراة الفقيد سنة ١٩٦٤" من "مدينة الغد".

(٢) "عائد سنة ١٩٦٣" من "مدينة الغد".

(٣) "صنعاء فى فندق أموى سنة ١٩٧٧" من "زمان بلا نوعية".

(٤) "أنسى أن أموت سنة ١٩٧١" من "العينى أم بلقيس"، الخبوت: الصحراء الممتدة.

وفى بيته الأخير من الصورة، وجدناه بمضغ صوت الرياح، والصدى من مدركات السمع، تأكيداً لمعنى الطباقية التى تعزل الكثرة إلى الجوع والعري، وكذلك يتضح مزجه للمتناقضات فى الصورة نفسها، أرتدى، عرى وتصرخ، خفوت، إذن تكاتف فى الصورة إلى جانب التراسل، عناصر أخرى، كمزج المتناقضات والتشخيص الذى جعل الأسماء تصرخ وتسال فى الإنسان، والطباق الذى ولد مفارقة تصويرية فى البيت الثانى بين انهيار وارتفاع، والطباق من خصائصه الأسلوبية فى التصوير، وتنصهر تلك العناصر فى تشكيله الموسيقى الذى أوحى بترتيب الصورة فى إطار التدرج المنطقى للشاعر من تأثير العام وهو حركة الناس وانهيارهم - فى الخاص - وهو نفس الشاعر، المثالة فى البيت الثالث، فالبيت الأول والثانى يشتملان على ست مدات بالألف: ذا، هنا، الأسامى، انهيار الأدمية، ارتفاع، تحدث إيقاعاً ونبراً عالياً، يوحى بوصف المشاهدات العامة المحزنة، وتأثيرها على نفس الشاعر، فالمدات تعد نأوهات نفسية، يطلقها الشاعر فى لغة صورته المتتقاة، ثم يأتى البيت الثالث، يقسمه مد الألف وهو الوحيد فيه، ليوحى بانعكاس ما كان إلى ذاته، التى تفردت بعد ذلك بمد الباء مرتين: وحدى، أرتدى، ومد الواو مرتين: ألوك، الخبوت، فى حين لم يذكر مد الباء إلا مرة فى البيت الأول، ولم يذكر مد الواو إلا فى قافية الأبيات وصورته الأخيرة، وهذان المدان بالباء والواو يشيعان نبراً وإيقاعاً خفيضاً يكثف الإحساس بتفرد تأثيره بهوم شعبه العربى، ويؤكد النبرة العالية فى بيته الأول، انتقاؤه لكلمات تشتمل على حروف ذات صفيح كالسين والصاد فى المتجاورات: الأسامى، الصفر. تصرخ، وينعدم ذلك فى بيته الثانى، الذى يضم الهاء والياء المشددة إلى جانب المد بالألف؛ ليوحى - كما سبق - بالألم الدفين، ثم يأتى البيت الثالث مشتملاً أكثر على حروف الهمس: الواو والحاء والياء والكاف، وهو ينهى كل صورة بوقعه الموسيقى المختار أيضاً، فالتاء وهى من حروف الهمس، يسبقها بواو المد؛ لتستقطب الأنفاس المترددة، وتظلل الوحدات الموسيقية المكررة بنهاية ممتدة متوقعة، بهذا لا تصبح القافية مجرد خاتمة رتيبة، بل عنصر موسيقى يشارك فى بقية العناصر المتجانسة.

ولقد سبق أن تناولت التجريد والتشخيص - وهما من وسائل تشكيل الصورة عند البردونى - فى خصائص الصورة، لتفردهما فى معظم صورته، واستخدامهما بطريقة تميزه عن كونهما مجرد أداتين فى التشكيل، كما تناولت الألوان أيضاً فى خصائص الصورة؛ لأن إدراكات اللون بالنسبة للبردونى فريدة الاستخدام فى الصورة، وتعتبر من غرائب الأدوات المصورة، لخروجها عن دائرة حس الظاهر.

ونذكر مثلاً يضم فى طياته عناصر تشكيل صورته مجتمعه، يحشد لها ليشحن الصورة بالغموض والتهويم، ويجتر من خصائصه الأسلوبية الطباق، ليضيف إلى التناقض تعميقاً لحالة

التوتر التى يحياها، كما يرسم صوراً هى خلفيات مكانية زمانية لصور أخرى، تبين بوضوح دوره القيادى فى بلاده لتغيير واقع اليمن قبل الثورة:

| | |
|-----------------------------|---|
| من القبر ، من حشرجات التراب | على الجمر ، من مهرجان الذباب |
| ومن حيث كان يدق القطيع | طبول الصلاة أمام الذئاب |
| ومن حيث يحثو حنين الربى | غبار المنى ولجميع السراب |
| ومن حيث يتلو السؤال السؤال | ويستلح الوهم ذعر الجواب |
| عرفت اصفرار الرماد العجوز | ليحمر فيه طفور الشباب |
| وحرقت أنفاسى المطفآت | وأطفأتها بالحريق المذاب |
| فلإن حروفى اختلاج السهول | وشوق السواقى وخفق الهضاب ^(١) |

تتوشع الصور بالغموض فى بدايتها؛ لاتخاذ الشاعر رموزاً توحى بمأساة بيع الحكومات الأوطان والشعوب للمستعمر الحديث، وهؤلاء المفرطون فى أوطانهم كذباب فى مهرجان النار، مما يضىء طريق نهايتهم، ويحذرهم من الهاوية، رغم أن الشعب ميت فى رمز التراب، وهو قطع يقدم القربان للذئاب، ويوحى بالتناقض المعكوس مع الصوت فى دق القطيع الطبول للذئاب، وكذلك يعمل التناقض فى صورته قبل الأخيرة، إذ يحرق ويطفئ بالحريق، كما يعتمد فى الصورة على أسلوب: تماثل النهاية والبداية كقوله: المطفآت وأطفأتها، وفى الوقت ذاته يعمل التكرار لتكثيف حالة الحيرة والضباب، ويستخدم التراسل فى عزفه للون الأصفر، بالإضافة إلى التشخيص الذى لا يخلو منه صورة، ويتميز فى البيت الثالث مزج التجريد بالتشخيص: حنين الربى يحثو غبار المنى، وفيه أيضاً التضاد بين النجيع والسراب: فالنجيع هو الماء النмир^(٢) والسراب هو توهم رؤية الماء.

والشاعر بهذا التركيب يعقد خيوط الصورة، بالإغراق فى عدم منطقيتها؛ ليعبر عن قوة كلمته الشاعرة فى زمن الضعف قبل الثورة، ومدى تأثيرها الإيجابى فى شعبه، ويتضح ذلك المعنى من هذه الصور، التى يصعب تتبع فكرته فيها، وهى تحويل الوهن والموت إلى قوة وحياة:

| | |
|---------------------------|---------------------------------------|
| أنا من غزلت انتحار الحياة | هنا شفقاً من زفير العذاب |
| ولحنته سحراً يحسنسى | رؤى الفجر بين ذراعى كتاب |
| وتنبض فيه عروق السكون | ويمتد فى ثلجه الالتهاب ^(٣) |

(١) "إلى قارئى سنة ١٩٦٣" من "فى طريق الفجر".

(٢) لسان العرب ص ٤٥٦١ «نمر».

(٣) "إلى قارئى سنة ١٩٦٣" من "فى طريق الفجر".

ففى بيته الأول يجسد الموت إلى لون الشفق من صوت الزفير المتألم، وفى بيته الثانى يجسده وهو أصلاً مجرد إلى لحن يسمع وسحر يرى، وجعلهما شيئاً واحداً فى ذاته، هذا الشيء "الموت أو الجهل" يحوله أيضاً إلى شخص يلتهم العلم ويسعى إليه، فيحيا به ويتحول السكون إلى نبض وعروق ولهب من الثلج، والبردونى صاغ صورته بهذا التشابك ليصور معاناته فى صياغته الحياة كلمات قوية فى زمن انعدام الكلمة الحرة البناءة عبر رحلة فنية شاقة وصادقة، ليسر على أبناء شعبه استطلاع الماضى المظلم والتنعم بالحاضر، وقد رأى الشاعر أن التشخيص والتجربة والتراسل والألوان والتناقض الممزوج مثل: تنبض عروق السكون، يمتد فى ثلجه الالتهاج. وكذلك بعض خصائصه الأسلوبية كالتكرار والطباق وتماثل النهاية والبدائية بين آخر صدر البيت وأول عجزه، كلها عناصر يصهرها ليبنى صورته المعبرة عن حالته وحالة شعبه قبل الثورة، وأبعاد كفاحه بالكلمة المسموعة من أجلهم.

(٨) لغة الصورة؛

لغة البردونى المصورة شديدة الخصوصية به، تميزه بفرديتها، وما تفجر من صور ذات دلالات نفسية عميقة ومركزة "نتسمع منها الموسيقى والمعنى، والبساطة والزخرفة، والفكرة، والقوة الدرامية، والتكثيف الغنائى، والكنائية، واللون والضوء"^(١)، وعندما تمتزج الكلمة بالكلمة، تعلو الصورة آفاق الخيال، وتدور إلى جانب أخرى فى فلكه النفسى، وهو لا يستدعى غريب الكلمات؛ بل "الكلمة التى توائم تجربته وتمشى معها، فنشعر بصدق العاطفة والتعبير"^(٢)، ويمتاز أيضاً "بصبغ الألفاظ العادية المألوفة - كما سنرى - بصبغة شعرية راقية، يجمعها بمهارة فى جمل وعبارات"^(٣)، والبردونى يعتبر بذلك علامة بارزة فى تجديد لغة الصورة الشعرية، فالكلمة تحمل دلالتها اللغوية بالإضافة إلى موقعها فى الصورة إلى جانب أخرى، مع ماتستدره تلك الكلمة من عوالم خفية فى قرارة نفسه وضميره، ولذا اختارها دون غيرها، وهددها حتى استلقت فى صورته موحية وأمينه، ولنتأمل الصفة فى هذه الصورة، وهو يناجى صديقه فى قبره:

أ- دور الصفة :

شاخت الأمسية المليون فى ريش صوتى، وانحنى ظهر سهادى^(٤)

(١) د. الطاهر أحمد مكى: الشعر العربى المعاصر ص ٨٠.

(٢) نفسه ص ٧٩.

(٣) نفسه ص ٧٨.

(٤) رسالة : إلى صديق فى قبره سنة ١٩٨٣ من "ترجمة رمليّة"

فاسم العدد "المليون" جاء "صفة"، وهو اسم دارج كثير الشيوع، غداً جديداً في موقعه، لم يقصد به الشاعر دلالة الحصر البسيطة، بل تنأى الأبعاد والأعداد، وبذلك لاءمت الصفة الفعل شاخت الذى جسم الأمسية عجوزاً فى صورة مركبة، فالصفة "المليون" طرفاً الصورة، بموقعها صفة فى الطرف الأول وهى شيخوخة الأمسية، وبموقعها فى الطرف الثانى جزءاً من الصوت الذى شخّصه أيضاً طائراً حزيناً، وتأتى الصورة الثالثة طرفاً يؤكد الطرفين السابقين ويعمق الصورة الكلية، فيلتقى الانحناء والشيخوخة والمليون كعناصر مختلفة تصب فى حالته النفسية، وهى اليأس من تغيير أفكار الإنسان اليمنى ليحيا واقعه الجديد فى انطلاقة وحرية، إذن، اكتسبت الصفة معنى جديداً من التقائها بكلمات أخرى فى الصورة .. وبالإضافة إلى ذلك تعد كل كلمة صورة بذاتها؛ لأنها تستدعى شيئاً مصوراً فى أذهاننا، يضمه الشاعر فى وحدة نفسية رحيبة، تسع أنماطه التصويرية، فهذا التشكيل اللغوى هادر بالطاقة التصويرية إفراداً وتركيباً.

وقد يفجأنا الشاعر بصفة دارجة أيضاً، ولكن إذا تصورت إلى الموصوف رأيناها تفيض من عالم الكوابيس المفزعة؛ تعبيراً عن المادية المفرطة التى انحدر إليها الإنسان:

من جلدى الخششى أخرج تدخل الأزمان جلدى^(١)

فكلمة "الخششى" صفة تعبر بوضوح عن جمود الإنسان لدلالاتها الواقعية، وعدم منطقية الواقع لدلالاتها الإيحائية كوصف للجلد، مما يوحي بانفصال الإنسان عن روحه المثالية.

وقد تحمل الصفة مسئولية بناء الصورة؛ لإمكان وقوعها عنصرين فى عناصر البناء:

لثوانى لغة عشبية للأسى أجنحة ترقو^(٢)

فوصف اللغة بالعشب، فيه تجسيد من ناحية، وفيه تراسل من ناحية أخرى؛ لأن اللغة من مدركات السمع، والعشب من مدركات اللمس والبصر، فكأنه يلمس اللغة ويسمع العشب فى رحابة الصورة.

وقد ينزلق إلى إغراء الصفة، فيخفق التصوير ويهرب التكيف الذى يمهد له:

ويرخى الصممت رجليه على عكازه يركع
فتمضى النية الشعشا ويأتى الخاطر الأصلع^(٣)

(١) "صياد البروق سنة ١٩٧٦" من 'وجوه دخانية'.

(٢) 'دوى الصممت سنة ١٩٧٨' من 'زمان بلا نوعية'.

(٣) 'بين بدايتين سنة ١٩٧٩' من 'زمان بلا نوعية'.

فوصف الخاطر بالصلع ووصف غير موفق، لأنه ليس لكل الكلمات الدارجة الإيحاء المناسب للموصوف في الصورة، والبردوني بفرط في الوصف باللغة الدارجة فيقع أسير محاكاة الواقع في غير لياقة وعمق، فبالإضافة إلى شيوع الوصف "الأصلع" لهيئة إنسان معين، يحمل تجسماً للموصوف، يتنافر مع ارتقائه وتجرده، كما يتنافر مع شمول الصورة التي توحى بالدعر من الصمت والعجز والعزلة، وقد دفع الشاعر إلى تلك الصفة: أولاً: محاولته تقريب الصورة إلى المثلقي بمحاكاة لغته. وثانياً: شغف الشاعر الشديد بأسلوب التناقض والطباق: فتمضي، يأتي والشعث، الأصلع.

ب - التكرار في الصورة :

الحزن الجديد - بتعبير الشاعر - ارتسم في كل شيء، وتمثل في أشد الأشياء ثباتاً وهو الزمن، والزمن مفروض علينا يدركنا اعتيادياً، وأقل وحدات الزمن "الثانية" يكررها، ويتحول بها ويجسمها، ليشيع في جنبات الصورة التوتر والخوف من ذلك الحزن الذي:

| | |
|-----------------------|--------------------------------|
| يكتب الأقدار في ثانية | ثم في ثانية يحو الكتابه |
| للثواني اليوم أيد وفم | مثلما نعدو على المدعور غابه |
| وعيون تغزل الملح كما | تغزل الأشباح أنقاض الخرابه (١) |

فتكرار اسم الزمن "ثانية" أفاد ملازمة الحزن والخوف للزمن والإنسان وليست الملازمة وليدة حادثة أو زمن معين، بل ملازمة امتزجت بكيان الإنسان الذي تغزل عيناه الخوف المستقر في ذاته وتعكسه في تصرفاته، وهذه حقيقة نفسية، أن المدعور يشاهد ما يفرزه ذهنه الخائف، وليس المشاهد الواقعة إزاء عينيه، وهذا الحزن الجديد يجثم على روح الإنسان من سوء الأوضاع السياسية فالاقتصادية المتعمدة.

وقد تتكرر الكلمة مسندة لطرفين. إيحاء بتوحدتهما في التأثير بالموقف الواحد، كامرأة الفقيد الخائفة، التي ارتأت الجدران في حالتها ترتقب عودته المستحيلة، بل كانت الجدران أشد تأثراً بما ينعكس عليها من تشخيص يبرز الوحشة والكآبة:

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| لا تنطفى يا شمس ، غابات الدجى | ياكلن وجهى ، يستلن مراقدى |
| وسهدت ، والجدران تصفى مثلما | أصغى ، وتسعل كالجريح الساهد (٢) |

(١) 'عينة جديدة من الحزن سنة ١٩٧٣' من 'لعيني أم بلبس'.

(٢) 'امرأة الفقيد سنة ١٩٦٤' من 'مدينة الغد'.

فتكرار الإصغاء أفاد وحدة المشاركة في الموقف، وتكرار معنى الأكل في البيت الأول أفاد المبالغة في الخوف.

وقد يلح الشاعر على تكرار كلمات ذات دلالة بيئية ونفسية عالية، بمثابة الخلفية التصويرية الصوتية لتجربته الذاتية، كتكرار معنى "السعال" في أفعال وأسماء، فيأتى التكرار خلال صورة واحدة، ويأتى خلال قصيدة واحدة، كما يأتى خلال نتاجه الشعرى الغزير، ومثال ما جاء في صورة واحدة، وصفه لحساء ريفية جرفها سيل المادة في المجتمع إلى الانحراف :

وتسعل في صدرها أمسيات من الطين تبصق ذوب الحنايا
فلا طيف حب يشق إليها سعال الكوى أو فحيح الزوايا (١)

فمعنى "السعال" يجتر عالماً مغرقاً في المرض والفقر، وتزداد حدة الصورة من إسناده إلى الجوامد كالكوى، والمجردات كالأمسيات، فيقوم التسخين ببيت الحياة فيها، لتلتحم مع الشاعر في وحدة تأثر عميقة وقوية، ويضيع في الصورة بعض الكلمات غير اللائقة مثل، تبصق، لأنها ذابت في معنى "السعال" فكانت تكملة له في الصورة الصوتية المتدفقة بالحركة.

ومثال ما جاء مكرراً بلفظه ومعناه في الصورة، تضمه قصيدة واحدة كلها صورة، تكرار "الليل" ولوازمه: الصمت والسكون والظلماء، تعبيراً عن سيطرة الفقر، ودحض الطموح الإنسانى المقصود، ومدى معاناة الفقراء، فيصور الشاعر مساكنهم تحت وطأة الليل:

نامت ، ونام الليل فوق سكونها وتغلقت بالصمت والظلماء
وغفت بأحضان السكون وفوقها جثت الدجى منشورة الأشلاء
وتلملت تحت الظلام كأنها شيخ ينوء بأثقل الأعبياء
أصغى إليها الليل لم يسمع بها إلا أنين الجوع فى الأحشاء
ودجت ليالى الجائعين وتحنتها مهج الجياع قتيلة الأهواء (٢)

فكل الصور المتلاحقة تتابع كلمة واحدة وتنبنى عليها بمعانيها وهى "الليل" ولليل عند البردُونى مفهوم آخر؛ لأنه قرينه الأسود الأبدى المكره عليه، وقد تكررت الكلمة بلوازمها ثلاث عشرة مرة: "نامت - نام - الليل - سكونها - الصمت - الظلماء - غفت - السكون - الدجى - الظلام -

(١) "نهاية حساء ريفية سنة ١٩٦٥" من "مدينة الغد".

(٢) "ليالى الجائعين" من "من أرض بلقيس".

الليل - دجت - ليالى - بالإضافة الى الإيحاء بالليل فى "الأحشاء".

ومثال ما جاء مكرراً فى نتاجه الشعرى الغزير أفعال الصوت والحركة العنيفة، كمعادل بديل عن العمى، مثل "نطحن" فى هذه الأبيات:

- | | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| - وتطبخ الشهب رماد الضحى | وتطحن الريح عشايا الصقيع (١) |
| - أو ما تلمحينه كيف يعدو | يطحن الريح والشظايا المشارة؟ (٢) |
| - سرينا، وسرنا نطحن الشوك والحصى | ونحسو، ونقتات الغبار المجرحا (٣) |

ولا يخفى اعتماده على التشخيص لإبراز قوة الحركة، ثم إداركه لدور التوافق فى بناء الصورة، فتشخيص الشهب والريح والضحى فى البيت الأول يؤازره عنف الفعلين: تطبخ وتطحن، ويوافق العدو الطحن والشظايا فى البيت الثانى، ليرز قوة الطحن، والسير المتواصل ليلاً ونهاراً يوافق أيضاً روح الإصرار لطحن العوائق المتمثلة فى الشوك والحصى.

والبردونى فى استدعائه لتلك الكلمة المكررة وإبرازها بمعان أخرى تقوى معناها، إنما يركز على التشكيل الحسى للصورة بالتشخيص؛ لتكون الصورة أوقع، وهو لا يفرق فى الحسية، ويخفف من الحسية بتشخيص المجرد وإدخال عناصر الحركة والضوء كقوله، عشايا الصقيع، فالعشايا: عدم الرؤية بالليل أو الذين لا يرون بالليل، وتحمل عكس الإضاءة وهو السواد، والصقيع: البرد الشديد، وتحمل الكلمة إلى جانب دلالة البرد، دلالة لونية بيضاء من الثلوج موطن البرد، إذن فهذا التركيب الإضافى يحوى التجريد والتشخيص واللون والضوء فى امتزاج الكلمتين والدالتين، وكطرف "يطحنه الريح"، رمز روح التعبير التى غرسها الشاعر فى شعبه بشعره وكلمة الحق والحرية.

وليس التكرار موفقاً دائماً عند البردونى، أحياناً يأتى للحشو وملء الفراغ، فيحيل الصورة إلى عبث، أيضاً لمحاولة محاكاة الواقع بلغة الواقع الدارجة، يقول فى وصف الثوار:

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| من العشق جاءوا، كالأساطير والرؤى | إلى العشق جاءوا، جمروه وكبرتوا |
| وكانوا عفاريتاً من الشوق كلما | أتوا بقعة أصبوا حصاها وعفرتوا (٤) |

يكرر كلمتين: العشق جاءوا، كما كرر كلمة؛ عفاريتاً فى توليد فعلها، والتكرار لمجرد الحشو

(١) "فاتحة سنة ١٩٦٨" من "مدينة الغد".

(٢) "مدينة الغد سنة ١٩٦٧" من "مدينة الغد".

(٣) "من رحنة الطاحونة إلى الميلاد الثانى سنة ١٩٦٩" من "مدينة الغد".

(٤) "نقوش فى ذاكرات الريح سنة ١٩٧٩" من "زمان بلا نوعية".

والمبالغة ويتضح التكلف في ممارسة خصائصه اللغوية، وهي توليد الأفعال واشتقاقها من الكلمات الجامدة مثل: كبرتوا من الكبريت، وعفرتوا من العفريت، وشيوع الأخيرتين لا يسمح باستخدامهما في حالته النفسية إن كان صادق التعبير؛ لأنه يتحدث عن الأحرار الذين أشعلوا روح الحرية بدمائهم، بينما الكلمتان تأخذان تصوير المرح والهراء لمجرد المبالغة البسيطة.

ج - التضاد في الصورة :

التضاد أحد الوسائل اللغوية التي يعتمد عليها البردوني لتوليد المفارقة، وللتعبير عن تجارب ذات أبعاد معقدة في نفسه، ومتضاربة في الواقع، ففي المقارنة بينه وبين بعض الذين آذوه وحقدوا عليه مكانته الفنية في بلاده، يستخدم التضاد مولداً مفارقة تصويرية:

ورضيت أن أشقى وأسعدهم وهجُ الوحول وزخرف العفن^(١)

لقد أضاف إلى الوهج والزخرف الوحول والعفن رغم تناقض المضافين، ليحط من اختيارهم، وتأتى المفارقة بين موقفين: الرضا بالشقاء والسعادة بالظاهروهو الوهج والزخرفة في حين أن باطنه الوحول والعفن، فالصورة تشع بالقيم وتحث على الأخلاق والتجمل بالصبر على الشقاء الشريف، وعدم الانسياق خلف مباحج قمينة الباطن.

وللإيحاء بالنشوة الجنسية المطمئنة، يعتمد على التضاد والتكرار .

الجمرات الخضر في لمسه تثلجت واحدة واحدة^(٢)

فالتضاد بين الجمرات والخضر، واصطدامهما يصور مدى اللهفة العارمة إلى الأنثى، فهي متقدة الرغبة والتأثير كالجمرات، ناعمة اللمس كنضارة الخضرة وطراوتها، ويحول التضاد اللغوي إلى مقابلة بين الجمرات وتثلجت، إيحاء بانقضاء الرغبة والطمأنينة التي يصورها بالتكرار: واحدة واحدة.

ويستخدم التضاد اللفظي لتصوير واقع المجتمع الطبقي، فالإنسان فيه منعزل بفقره، ليس له رداء إلا عرى الصحارى يتيه فيها بعيداً عن إحساسه بالنقص في المجتمع المادي :

وحدى ألوك صدى الرياح وأرتدى عرى الخبوت^(٣)

فالتضاد بين : أرتدى عرى ، يوحى بالفقر ورغبة الهروب من الطبقة .

(١) 'في الجراح سنة ١٩٦٣' من 'في طريق الفجر'.

(٢) 'خدعة' من 'مدينة الغد'.

(٣) 'أنسى أن أموت' سنة ١٩٧١ م من 'لعمري أم بلقيس'.

د- التحول اللغوى :

ومن وسائله اللغوية أيضاً لبناء الصورة "التحول اللغوى" ونقصد به تتبع الشاعر لكلمته عبر صورتين مختلفتين، فتختلف دلالتها النفسية واللغوية فيهما، وتولد من الاختلاف صورة خلال القصيدة، تربط بدايتها بنهايتها وأجزائها، وتوحى بالتعبير عن مشهدين وعصرين مختلفين رغم توحيدهما فى اللغة:

- صمت ، إغفاء ثلجى لم يلمح فى الحلم الصبحا

- وغلا فى الثلج دم حى فأحال برودته شعله (١)

فالبيتان من قصيدة واحدة متعددة القوافى، يتأمل فيها الوضع السياسى فى اليمن زمن الأئمة، ثم يتحول إلى الحاضر، والصورة الأولى تشكيلة لغوية من: الصمت - الإغفاء - الثلج - واستحالة شروق الصبح، والصورة الثانية أيضاً تشكيلة لغوية مما سبق، ولكنه قد تحول إلى معان أخرى من نفس اللغة باستثناء "غلا" ليحدث تحولاً متناقضاً مع "صمت"، فالإغفاء الثلجى صار دمًا حياً، واستحالة الشروق من النوم الثقيل غدت ناراً مشتعلة، كما تحول الصمت بالتناقض والتضاد إلى غليان، وهو يستخدم التحول اللغوى لتأكيد الحدث والموقف وهو التغيير الفعلى فى الحياة السياسية فى بلاده.

الصورة الشعرية بين التقليد والإبداع:

لم يحاول البردوني الخروج عن قالب التراثى الشعرى (٢)، مؤثراً أصالة البناء وهديره الموسيقى الأثير، الذى واءم شخصيته الفنية ودراسته الأكاديمية لفنون اللغة والأدب، ومن ثم فقد أبدع فى هذا الإطار وجاء بالجديد الرائد فى عالم الصورة الشعرية، ويتخلق الإبداع من ثقافته الغزيرة والمتشعبة فى أرجاء العوالم الشعرية المترجمة، والإلمام المستنير بالشعر العربى القديم والحديث، ومدى تأثيره بالتيارات والفنون العالمية الوافدة سلباً وإيجاباً. وقناعتة الفنية برحابة التصوير فى حقول اللغة، جعلته حذراً فى تأثيره بالشعر العالمى المترجم، فاسترشد أنماطاً جزئية تكشف جوانب الإيحاء فى الصورة، وتجدد فيها روح الألفاظ والتراكيب، وتدفع الملقى - لما لتلك

(١) " لا ارتداد سنة ١٩٦٣ " من "فى طريق الفجر".

(٢) سوى مرة واحدة فى قصيدته: الحريق السجين سنة ١٩٦٣ من ديوان "فى طريق الفجر" خلال بيتين فى مقدمة القصيدة فقط.

الأنماط من مفاجأة وإغراب - إلى تعلقه بمعايشة اللحظة الأولى للتجربة التي تتولد فيها الصورة، للبحث عن ومضات تنير له تلاحمه مع خيال الشاعر، والبردوني لذلك ليس شاعراً رمزياً ولا سريالياً؛ لأنه "لا تتحقق" الرمزية إلا داخل إطار من الصور الرمزية المركبة، أما الصورة أو الصور الجزئية فإنها - مهما كانت قيمتها - لا تستطيع خلق قصيدة رمزية حقه" (١). كما أنه من الفوارق الهامة بين الرمزيين وشعراء استلهموا الصور الرمزية، أن "الرمزيين يعتبرون الرمزية سمة كلية للأسلوب، وليست سمة لتلك العلاقات الجزئية التي تربط كلمة بأخرى" (٢).

ومن الممكن أن نقسم صور البردوني من حيث الإبداع والتقليد إلى ثلاثة أقسام، الأول: الصور التي يشكلها بالتشخيص والتجريد والتراسل ومزج المتناقضات، وهي السواد الأعظم من نتاجه الشعري، وقد ورد منها فيما سبق الكثير، والثاني: الصور الحسية التي تقوم على التشبيه المنظور دون إعمال للخيال الذي عهدناه فيه، وقد تصل من فرط حسيتها إلى فقدان العاطفة، ومن ذلك وصفه حضور حبيته في خاطره بإناء الفضة اللامعة أو بلمعان الفضة :

وإذا ذكرت لقاءها ورحيقها لاقيت في الذكرى خيال الجمام (٣)

فالصورة رغم دورانها في فلك الذكرى المجرد، فإن المشبه به "خيال الفضة اللامعة" قد صبغ عناصرها بالحسية، التي يبدو فيها تقليد البردوني نمط التصوير التشبيهي عند شعرائنا القدامى. ومن الصور الحسية أيضاً، والتي تخلو من العاطفة والانفعال والتوتر، ما جاء في القصيدة نفسها:

وتلفت السارى إلى السارى كما يتلفت الأعمى إلى المتعمى

لقد اعتمدت الصورة بال تكرار غير الموحى، وبموت العاطفة وفقدان الفكرة، لعدم استخدام الشاعر أى عنصر من عناصر التشكيل، وتكلفه للمشبه به الذى جاء حشواً فارغاً من المعنى والمنطقية، وقد تكون الصورة حسية، ولكنها مفعمة بالإيحاء المنشط للخيال، وذلك حينما يعمل التشخيص فيث الروح في التشكيل، من ذلك وصفه الساخر للمستولين في الحكومات الذين يركبون كل موجة سعياً لتحقيق مصالحهم:

(١) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٨٧.

(٢) نفسه ص ٨٧.

(٣) 'لقبتها سنة ١٩٥٩' من 'في طريق الفجر'.

نرى ها هنا وتلاقى هناك صفوفاً من الوحل تتلو صفوف
عليها وجوه أراق النفاق ملامحها وأضاع الأنوف^(١)

والقسم الثالث من أقسام صور البردوني من حيث الإبداع والتقليد:

الصور الإبداعية الرمزية والسريالية:

أ- الصورة والرمزية :

الجرأة أقوى صفات البردوني للإقدام على أنماط تلك الصور وتركيباتها المزدوجة والمعقدة، فله قصائد ذات إطار رمزي، تدل على أنه قد استلهم من الرمزية ما استلهمه منها شعراء العرب المحدثون،^(٢) وهو استلهم جزئي لم يخترق جدار المذهبية الرمزية، فعندما يتنازع الشاعر عواطف مختلفة، بين حب الثورة والخوف والإشفاق عليها من ضلالها في طريق ضد مصالح الشعب الذي فداها بدمه، وتكسرت محاولاته في تنبيه الأحرار الحاكمين لتلك السليبيات، يتخذ الإطار الرمزي للثورة "طفلاً" كبداية عاطفية، ويتيح له حرية التعبير مع الحفاظ على أواصر الصلة بينه وبينها، ولينمو الصراع في إطار ودي رمزي، تتدفق فيه المشاعر خليطاً من الحلم والواقع. فتراه قد "تخطى بتشخيصه حدود الاستعارة ليبني الرمز، فقد تبع الوجه الحقيقي للرمز "الطفل الجنين" وأكد بما هو من خصائصه، وترك لنا الباب مفتوحاً لكي نحس بالوجه الآخر من الرمز، واستلهمنا ما أراد أن يرمي إليه، فجمع بين الواقعي والتجريدي "الرمزي". فتجاوز حدود العلاقات الحسية والدلالات الوضعية الضيقة^(٣)، وقد شخّص يوم الثورة "جيناً" وهو أمه، ورسم صوراً تهيم بالتفاؤل لمقدم المولود القريب، ويرى في حلمه "النبلي" السعيد المنتشى مهد الضيف الحبيب :

هناك رؤى ————— نبيلة المنبع
حمام من الأغنيات على جدول ممرع^(٤)

ويعتمد أسلوب "التعبير الرمزي" فشخص الرؤى وهي تجريدية بوصفها نبيلة وهي حسية، وجمع في الصورة الثانية بأسلوب "تراسل الحواس" بين اللون والحركة والصوت، عندما شخّص

(١) 'عازف الصمت سنة ١٩٦٣' من 'في طريق الفجر

(٢) انظر: د. علي عشري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١١١ وما بعدها.

(٣) انظر: د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية ص ٢٨٥ وما بعدها، في تحليله للرمز عند الشاعر صلاح عبد الصبور.

(٤) 'اليوم الجنين سنة ١٩٦٥' من 'مدينة الغد'.

الأغنيات وهى من مدركات السمع - حماماً، وهو من مدركات الرؤية واللمس، كما أوحى بالضوء المنبثق من الطبيعة المضغمة بالحركة: الحمام المرفرف والجدول، وذلك يدل على تعانق الجوانب النفسية والأشياء الخارجية فى الصورة للتعبير عن حالة الانتشاء "بالطفل"، ويمضى فى إطار رمزى قصصى، يمزج الأشياء والمشاعر:

| | |
|---------------------|---------------------------------|
| هناك انتظار يحس | خطاه وحلم يرمى |
| ودفع صريع يحن | إلى لمسـه المبدع |
| وواد يصـيـخ إلى | تبـاشـيرـه اللمع |
| فـأحـلم أن الجنين | وليد بلا مـرضع |
| فـألوى زنود الحنان | على خـصـره الطبع |
| ويحبـو على ساعدى | فأرضـعه أدمعى |
| وينأى فـتـرنو الكوى | يفـتـشن عنه مـعى |
| ويرتد حلم مـضى | ويمضى بلا مـرجع |
| وتحـثـث الأمسيات | على العـامـر البلقع |
| فأرجوه أن يشرب | إلى شـرفـة المطلع |
| أمـد له سـلـمـا | إلى النور من أضـلـعى |
| وأشـدو لمـيـلاده | ويصـفى بلا مـسمع |
| فأبـكـيه فى مـقطع | والقـاه فى مـقطع ^(١) |

فى القصيدة مستويان للرمز، المستوى الحقيقى الذى اتخذـه الشاعر بمثابة القلب لعاطفته "وهو الجنين" المولود، ثم المستوى التجريدى الرمزى^(٢) وهو يوم الثورة، الذى شارك فى مخاضه، وانتشى بسيرته، وأرضعه أدمعه وسقاه بدمه، فحبا على ساعده، ولكنه - الطفل الثورة - تاه إزاء الواقع وأنكر أمه - الشاعر أو الشعب - فمد له المساعدة بتنوير طريقه فلم يجب، وغناه فلم يسمع، فينفطر القلب بالحزن ويكى على ضياع ذلك "الطفل العاق" الذى أشاح عن أهله وحرّمهم من الانتساب إليه، إذن فالثورة اليمنية أخفقت فى تحقيق المطالب التى ولدت من أجل تحقيقها، كالحرية والعدل، وقد كانت تلك الفترة من تاريخ اليمن شائكة، وأرى أن الشاعر حاول استخدام

(١) نفسها.

(٢) انظر: الرمز والرمزية ص ٢٨٦.

الرمز ليس خوفاً، ولكن تأدياً مع الجيش المصرى الذى ساند الثورة ولما يخرج من اليمن بعد، وخجلاً من إخوان النضال الذين ارتقوا المناصب العليا فى السلطة.

لم يرسم البردوني منهجاً رمزياً فى مخاض قصيدته؛ فعنوانها حال دون ذلك "اليوم الجنين"، بالإفصاح عن طرفى الرمز، فترقبنا خلال القصيدة توازيهما ونمو الصراع بينهما، بالإضافة إلى أن الرمز كله جاء فى صورة حلم متعمد، يصدنا بالباشرة والواقعية، ويوحى بأن الشاعر يجد حرجاً فى ممارسة التعبير الرمزي بحرية فنية أو بمنهج رمزي مستقل:

- فـأحلم أن الجنين وليد بلا مـرضع
- ويرتد حلم مـضى ويمضى بلا مـرجع^(١)

وفى قصيدته "الفتاح الأعزل" يعبر عن سطوة الزمن وجبروته، محاولاً إدراج البناء الشعرى فى الإطار الرمزي، فيرمز إلى الزمن دون تصريح، ويسند إليه القوى التى تمتلك التغيير، ويهيم بالصور التى تلتف حول المغزى وتظهره فكان أسلوبه أقرب إلى الغموض منه إلى الرمز بمعناه الأدبى أو كملذهب له أصوله ومناهجه^(٢)، فالشاعر هنا يشخص الزمن المجرد فى كثافة تصويرية متشابكة، فيأخذ مدلولاً خفياً وغامضاً، فهو إنسان منسى على مقعده، وحريق يبحث عن اتقاده، وطفل نائه على صدر أمه التى تبحث عنه، وعصفور حبيس، وحلم ظامئ، وطيف أحول، وباحث عن الأجل، وفتاة خجول تبحث عن الغزل وتستجديه:

سأه فى مقعده المهمل كسؤال ينسى أن يسأل
كحريق يبحث عن نار فـيه عن وقـدنه يذهل
كجنين فى نهـدى أم لهـفى تتمنى أن تحبل
يطفـو ويقـر كعصفور تواق فى قفص مقفل^(٣)

لم يفصح الشاعر عن الجانب التجريدى من الرمز ولكنه لم يلق ضوءاً نتبعه ونستنتق أبعاده ليكون فى النهاية مدلولاً مادياً يعادل المدلول الرمزي التجريدى، أو يشير إليه بإحدى خصائصه الوضعية، فنذكره بعد عناء وشوق لمشاركة الشاعر تجربته الحية، أو يتولد فى أذهاننا تام الأركان

(١) "اليوم الجنين" سنة ١٩٦٥ من "مدينة الغد"

(٢) انظر: الرمز والرمزية ص ٦١ وما بعدها.

(٣) "الفتاح الأعزل" سنة ١٩٧٢ من "العبنى أم بلقيس"

بعد قراءة القصيدة وفهمها، بل جاءت القصيدة ضرباً من الصور المتناحرة التي لا يجمع بينها إلا مؤثرات الدهشة والإغراب والتهويم.

وإذا كان "الرمز الشعري يبدأ من الواقع المادى المحسوس، ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسى وشعورى تجريدى يند عن التحديد الصارم"^(١)، فإن البردوني بدأ بحشد من الصور المشعة بالغموض، والتي تتراكم فتشئ، مدلولات مجردة، ويأتى - فى القصيدة - الواقع بعد ذلك من غمار التاريخ العربى والعالمى القديم والحديث، وكل الصور تتلاقى فى وحدة واحدة، هى وحدة الفاعل "الزمن"، كما يستعين ببعض الأمثلة والألفاظ الشعبية الدارجة ليؤكد ذهنية "الزمن" الذى يقربه من مفهومنا بأنه صانع التاريخ والمعجزات وأحداث التفسير والتحول وعدم الثبات، فمثلاً يقول:

يغزو الأقممار ولا يعسى ويخوض البحر ولا يتل^(٢)

فعجز البيت لغز شعبى دارج لا يتفق ومفهوم البناء الرمضى أو التشخيص الرمضى؛ ذلك لفرط حسيته وسطحيته التصويرية، كما لا تخفى المبالغة والمباشرة والسطحية أيضاً فى صدر البيت.

فالصورة الرمزية عند البردوني - فى محاولاته الأولى - تفتقد إلى التركيز، وشمول الرمز طرفى الصورة اللغوى بدلالته المادية، والإيحائى بدلالته التجريدية، على أن يكونا متوازنين فيها، وفى منأى عن المباشرة، لبرز كل مستوى بدلالته الخاصة، ويتلاشى الفرق بين الدالتين تدريجياً "بمعنى" لا يتجرد الرمز عن دلالة الواقعية المادية على الإطلاق، وإنما يشف عن دلالة الإيحائية من خلال هذه الدلالة الواقعية ذاتها، وبهذا يصبح للرمز مستويان من الدلالة، مستوى الدلالة الواقعية المادية ومستوى الدلالة الرمزية التى يشف عنها الرمز من خلال الدلالة الواقعية المادية"^(٣)، كما يؤخذ على الشاعر "اعتقاده أن البساطة الموحية تأتى من احتذاء الواقع"^(٤) فاجتر من مخزون الصور فى أذهان العوام أمثلة شعبية وحكمًا تاريخية للاتعاض بها، مما جعل الإيحاء بالرمز ضرباً من السطحية والمباشرة مع أن الفن ليس محاكاة للواقع بقدر ما هو نظرة إلى الواقع بمقياس الذات"^(٥)، كما يؤخذ عليه تراكم الصور غير المتجانسة وغزارتها، ظناً أنها تكشف الإيحاء الرمضى،

(١) بناء القصيدة ص ١١٣.

(٢) "الفتاح الأعزل سنة ١٩٧٢".

(٣) بناء القصيدة ص ١٢١.

(٤) الرمز والرمزية ص ٢٨٧.

(٥) نفسه ص ٢٨٧.

فى حين أنها تبديد لمحاولة كشف الرمز المبكر.

ب - الصورة والسريالية :

وتتخطى الصورة حواجز الرمز بدلالتيه المتوازيين: المادية والإيحائية، إلى بناء لغوى يقوم على الخلط التصويرى السريالى الذى يجمع من الرمزية "غرابة العلاقات الأسلوبية بين طرفى الصورة واللى تقوم على المفاجأة لاعلى التوقع"^(١)، إلى جانب أهم عناصره: التشويه، وبالمفاجأة والتشويه تخوض الصورة عوالم بكرة من المشاعر الإنسانية الغافية والمكبوتة بالوعى، واللى لا تتجسد إلا فى عالم الأحلام والكوابيس، وذلك هدف فى حد ذاته عند شعراء الرمزية والسريالية "أن تهتم الصورة بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر الصورية تدرجاً برهانياً"^(٢)، مع الأخذ فى الاعتبار أن "وحدة الصورة الرمزية - وكذلك السريالية - وحدة نفسية"^(٣)، تعكس الظواهر والمشاهدات من خلال الذات المشوهة أو اللى تعتمل التشويه فى ظاهر الأشياء؛ لا ستكناه باطن الإنسان وكوامنه، فتبدو الصورة فى بساطة، حلمًا واقعياً يستثير من الإنسان فوق ما يريد الشاعر، ولذلك "يكتفى السريالى فى حلمه بالتقاط أول ما يرد إلى الذهن فى تلقائية ودون عناء"^(٤)، ودون تعديل فى انتقاء اللغة، اللى تم انتخابها لحظة انبثاق الصورة "فالشاعر بذلك يفكر بالصورة".^(٥)، "ويمزق بها النظم التقليدية، ويتجاوز القوانين الظاهرة، ويتيح للخيال أن يعجى بالنقائض، وأن يجمع بين الأشياء المتنافرة، وأن ينظمها فى سلك واحد"^(٦)، وليس مبالغة أن ترتقى الصورة الشعرية إلى تلك الكثافة الموحية المشعة بالغريب، لما تحفل به من موسيقى مجردة محلقة، ولغة ذات دلالات مزدوجة وعميقة، وتراكيب تصنع الدلالات المبتكرة والإيحاءات الخصبة.

ولنتقل إلى صورة البردوني لنرى إلى أى مدى تحقق فيها هذا الحلم السريالى:

عندما تكشف له أن لبعض الأحرار يداً فى إخفاق الثورة عن جهل وغباء، رسم صورة ينطلق

(١) الرمز والرمزية ص ٣٤٨.

(٢) نفسه ص ٣٤٢.

(٣) نفسه ص ٣٤٢.

(٤) نفسه ص ٣٤٦.

(٥) نفسه ص ٣٤٦.

(٦) الشعر العربى المعاصر ص ٦٦.

فيها من تشخيص الثورة الشهيدة شاهدة عليهم إلى تراسل معطيات الحواس والمفاجأة والتشويه:

وأرتها خوالجُ الدَّعر وجهاً بربرياً كسباب سجن كثيف
وجدوعاً، لها وجوه وأذنان وإطراقةُ الحمار العليف^(١)

لقد غدا كثير من الأحرار يهاب مواجهة المبادئ الثورية التي ناضل من قبل لتحقيقها؛ لأنه تحول إلى النقيض، ويطفو ذلك الخوف النفسى على اللغة بإيثار تراسل الحواس "ليتمكن من تصوير مشاعره وأفكاره فى سعة وحرية"^(٢)، فالوجه وهو من مدركات البصر أصبح من مدركات السمع، وذلك من وصفه بالبربرية إذ إنها: "الخلط فى الكلام مع الغضب والنفور"^(٣)، ثم يأتى الوصف بشبه الجملة "كباب سجن كثيف" تعميقاً للوصف الأول الذى بدا وكأنه أصل فى العلاقات بين الوجه والصوت؛ لتعميق معنى الخوف من مسلك الأحرار أو بعضهم تجاه مصالحهم الخاصة دون الوطن والشعب، ولكى يوحى بذلك المعنى الواضح، يوحى بالكبت النفسى فى صورة ضجيج ينبعث من خلف باب السجن، وهنا يأخذ الوجه تعابير الخوف من خوالج النفس، ويستقطب ظلال الأصوات الغائرة تعبيراً عن الظلم الواقع على فئات من الشعب، ويسرع البردوني فى التشكيل بالضوء داخل الصورة؛ إذ إنها تفيض بالسواد والقنطرة من: خوالج، كباب سجن كثيف، وليوحى بأبعاد تأثير الوجوه المخيفة، مثلها جلوعاً تحيط بالثورة الشهيدة، وغدت التداعيات فى الإطار النفسى تجسد معانى الغباء والحمق، فيفجأنا بمشهد "الحمار العليف" وهو مطرق كما يطرق المستفيدون من الثورة، ورغم اعتياد المشهد بالنسبة للمتلقى فإنه يبعث على الدهشة عند اقترانه بالصورة.

إذن كانت الجوامد والأحياء والأشياء عناصر لغوية فى تركيب تلك الصورة، ليضخ من خلال التشابك والخلط مؤثرات للمشاعر البعيدة فى النفس.

وقد يؤخذ على البردوني فى هذه الصورة بحثه عن مبرر لذلك النمط من التصوير، فلدعر الشاهدة المعتملة فى داخلها هو المسوغ لارتداده على مشاهداتها، والبحث عن المبرر يقف حائلاً بين المتلقى وصدق الانفعال الذى افتقده الشاعر.

لقد كانت البداية السريالية صوراً متناثرة فى ديوانه "فى طريق الفجر"؛ لأنه ضم قصائد

(١) "الشهيدة سنة ١٩٦٥" من "مدينة الغد"

(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٥٦.

(٣) لسان العرب ص ٢٥٤ مادة "برر".

عاصرت محنة الثورة ومجتمع المتناقضات آنذاك، ومن تلك الصور التي ترصد نزوع الإنسان وتحوله من القوة إلى الانتهازية:

| | |
|-------------------------|---|
| وتلمح فوق امتداد الدروب | سياط الخطايا نسوق الزحوف |
| ومقبرة يظماً الميتون | عليها ويحسون وعداً خلوف |
| ومجتمعاً حشرياً يحن | على غير شيء حنين الألوف |
| ويعدو على دمه كالذئاب | ويلقى الذئاب لقاء الخروف ^(١) |

فالظلم مازال قائماً والشهداء أموات قتلى في غير شهادة، لأن الوطن لم يستقل ولم يتحرر من العبودية، والمجتمع يأكل القوى فيه الضعيف، ويدعى حنين الإنسانية، ويسعى إلى الدمار.

وتأخذ الصور السريالية مكاناً في دواوينه بعد ذلك، حتى خرج ديوانه السابع "زمان بلا نوعية"^(٢) سنة ١٩٧٩ مصدراً يرسم يستوحى لوحة "سلفادور دالي" رسام السريالية الإسباني الشهير "الزمن السائل" أو الساعات السائلة" ويستثير الرسم على الديوان كوا من الخوف من فوضى الزمن وطوفانه الذي يجتاح الإنسانية بالموت والفرع، والبردوني في ذلك الاستلهام يؤكد على فكرة طغيان الزمن وأن الإنسان آلة لتنفيذ هدفه، وهو تعبير بصورة أخرى عن فكرة الزمن عند المتنبي.

وقد رصد الدكتور عبد العزيز المقالح الأديب والشاعر اليمني ظاهرة السريالية في تقديمه "لديوان البردوني"^(٣)، الذي ضم ستة دواوينه الأولى في مجلدين، وقد تصدرت هذه المقدمة كتاب الدكتور المقالح "شعراء من اليمن"^(٤)، وقد جاء فيها عن سريالية البردوني: "إنه يقرأ قصائد جديدة، يخلق في عوالم جديدة من الشعر العربي الحديث ومن الشعر العالمي المترجم، ثم إن الواقع اللامعقول يستدعي ظهور لغة جديدة، لغة تجمع بين الحقيقة والخيال، بين الواقع واللاواقع، بين المعقول واللامعقول، وذلك ما يتجسد في قصيدة "يداها":

| | |
|--------------------------|------------------------|
| مثلما يتدلى البيت المقفى | رحلة غيمية تبدو ونخفى |
| مثلما يلمس منقار السني | سحراً أرعش عينيه وأغفى |

(١) "عازف الصمت سنة ١٩٦٣" من "في طريق الفجر".

(٢) "الطبعة الثالثة، دار الحدائق، بيروت ١٩٨٧م".

(٣) "الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت ١٩٧٩م".

(٤) "دار العودة، بيروت ١٩٨٣م".

هكذا أحسو يدك إصبعاً إصبعاً ، أطمع لو جاوزن ألفا
مثل عنقودين ، أعيا المجتنى أى حباتهما أحلى وأصفى
هذه أملى ، وأطرى اختها تلك أشهى ، هذه للقلب أشفى
هذه أخصب نضجاً ، إننى ضعت بين العشر ، لا أملك وصفاً^(١)

اللغة هنا - والكلام للدكتور المقالح - تهدم المألوف، وحديث الشاعر عن يدى الحبيبة، عن أصابع هاتين اليدين، وفى الحديث عنها قدر كبير من السريالية، وما يحرر الشاعر من الوقوع النهائى فى قبضة السريالية هى البيئية، هذا النظام الشعرى الذى يجزئ الصور فى وحدات كاملة ويمنع امتدادها، وقد بدأ هذا الاتجاه مع الشاعر منذ ديوانه "مدينة الغد" وهو ديوان حافل بالقصص الشعرى والصور السريالية :

حتى احتستها شفاء الباب لا أحد يومى إليه ، ولا قلب له يجف
وظن وارتاب حتى اشتتم قصته كلب هناك، وثور كان يعتلف
وعاد من حيث لا يدري على طرق من الدهول إلى المجهول يتقذف
يسيح كالريح فى الأحياء يلفظه تيه ويسخر من تصويبه الهدف^(٢)

على أننى أرى أن البداية كانت من ديوانه "فى طريق الفجر سنة ١٩٦٧" كما سبق الاستدلال على ذلك.

وأورد بعض الصور السريالية التى يختلط فيها عناصر تشكيل الصورة، وتعتمد إلى المفاجأة والتشويه والإغراب، فيصور بشاعة أسمار الليل القروية والتى تؤدى أحياناً إلى عادات سيئة، كالنار، وكالتسابق فى ترويح الفتيات لوافدين أثرياء من دول الخليج:

من متاه الظنون تستجمع الأسمار شعت الرؤى وفوضى المشاهد
بين جدرانها ركام الحكايا من جديد القرى وأكفان تالد
وتجاعيد الشعوب عليها كرفاة تقيأتها المراقد^(٣)

(١) 'يداها سنة ١٩٧٤' من 'السفر إلى الأيام الخضر'.

(٢) 'كانت وكان سنة ١٩٦٥' من 'مدينة الغد'

(٣) 'أسمار القرية سنة ١٩٦٤' من 'مدينة الغد'

ويعصور المادية المفرطة التي جمدت أمامها الإنسانية في سعيها الحثيث لتحسين الأوضاع الاجتماعية،
فتتج عنها انهيار القيم في ضمير الأجيال الجديدة، حتى باعت الجوامد أعراضها تقليدا للإنسان:

| | |
|---------------------------|--|
| جثث تسيّر بلا رؤوس، حارة | تقتات سرتها وفيها تغتفى |
| حجر بلا فخذين يزحف حاملاً | نهديه في يده : أياريح اقطفى |
| ورؤوس أطفال تقص رقابها | عنها وتعلو كالطيور وتنكفى ^(١) |

ويكون وقع الصورة السريالية أشد تأثيراً إذا عرفنا أنها مشاهد "رصيف" الشاعر الناقد.

ويعبر عن تناقض الإنسان وانقسامه الروحي والنفسى بين المثالية التي يجرفها غضب السلطات
والخضوع الذي يولد الذل والهوان:

| | |
|----------------------------|--|
| فتفتلى في داخلي "كربلا" | نصفى "حسينى" ونصفى "يزيد" |
| أمشى كجديد وحده لحظة | ولحظة رأسين من غير جيد |
| أريد ماذا؟ يا زمانا بلا | نوعية، لم يدر ماذا يريد؟ |
| يدل فخذه يديه، يرى | أخشاب عينيه بأذنى "لبيد" |
| بلا أب يبسودو، بلا ابن وفي | عينيه يدمى باحشاً عن حفيد ^(٢) |

وذلك التصوير السريالى يستلهم التراث التاريخى والدينى والأدبى، إضاءات تخفف من حدة
التصوير وجمود الخيال إزاءه.

وبالسريالية يث الروح والحركة في الأشياء الجامدة، ويعيد تركيب الواقع من أنسجة نفسه،
إحياء بالجمود المركب في نفس الإنسان اليمنى، الذى لا يخطو تجاه تحرره من الجهل والفقر
والمرض خطوات جريئة، تنير له استقلاله الفكرى وتحرره من أهواء مزاجه الخامل بتعاطى "القات"
وهو بصورة غير مباشرة يلقي باللائمة على الحكومة:

| | |
|------------------------|--------------------------------------|
| ويحصى الطريق، جدار مشى | جدار سيمشى، جدار هرب |
| ولا شىء غير جدار يقوم | بوجهى، وثان يعد الركب ^(٣) |

(١) "فكريات رصيف متجول سنة ١٩٧٧" من "زمان بلا نوعية".

(٢) "زمان بلا نوعية سنة ١٩٧٧" من "زمان بلا نوعية" والشاعر يستلهم بيت لبيد: إن الثمانين - وبلغتها قد
أحوجت سمعى إلى ترجمان.

(٣) "أغنية من خشب سنة ١٩٧٤" من "السفر إلى الأيام الخضر".

ومع أن لليمن قلباً طموحاً صليداً في إمكانه امتلاك المجد واستلابه ممن لا يستحقونه، فإنها عربية الحكم والانتماء، فيها الكسل والخمول والتراخي، وما القلب هنا سوى الشعب، وسمات العرب الحكومة التي فرض عليها الحكم سلفاً:

وأقمت لها قلب فاشية ووجه عليه سمات العرب (١)

إذن، كانت الصورة الشعرية عند البردوني خطوة واسعة في طريق تجديد الشعر الحديث. مع الحفاظ على أبهى أشكاله الماثورة وأحلى موسيقاه، كما كانت الصورة الفكرة وطريقة التفكير، ومنهجاً يث به الآمال لنفسه ولشعبه اليمني والعربي، كما كانت الصورة الشكوى والهم والسلوى، حملها من ذاته ففاضت وهي تنتهج العديد من أساليب التصوير عند المذاهب الأدبية.



(١) نفسها.

الخاتمة

يرتقى الشعر بما يحمل من ملامح الحداثة والمعاصرة، مع تصوير الذات الإنسانية التي تستشف الواقع وماوراءه، والماضى والمستقبل، رؤى وافكارا تأخذ بناصية الإنسان فى دروب فكرية وسلوكية محددة، وإن الواقع وحده يعتبر الخطوة الأولى فى تشكيل التجربة الشعرية، والواقع والتجربة المعاصرة، وجهان فى جسد واحد، فالتجربة الشعرية تغلغلت فى أغوار النفس، لتصور أبعادها المشتتة المتناثرة بين المادية والمثالية، وهنا أخذ الشعر دور المحاكاة للواقع دون محاولة الارتقاء الجاد بالواقع والإنسان، وليس معنى ذلك أن الشعر يجب أن يكون تعليميا، ولكن الشعر فن عظيم، والفن ماكان إلا لخلق صلة قوية بين الإنسان والخالق والكون والإنسان، هذه الصلة هى شعور القوة فى الانتساب إلى الجماعة البشرية منذ الخليقة إلى الأبد البعيد، فالمحاكاة إذن وقفت عند حدود الرصد، ولم تشأ أن تتجاوز الرصد إلى الخلق والإبداع.

لقد ولدت القصيدة العربية التراثية تصور النفس والناس والأحداث، وتنغم الواقع بالموسيقى المنتظمة، وتؤثر بالكلمة والجملة وتخترق الوجدان بيت بيتا حتى عرفت قصائد كثيرة بيت فيها، كما عرف الشعراء بيت فى قصيدة، وتمر سنوات وقرون وتظل هذه القصيدة شاهدة على ميلاد الشعر العظيم وأهله، ومازالت هى النواة الأولى فى تخلق الموهبة الشعرية الفطرية، ومن اليسير أن تكون هى الجديد المتطور لا أن تكون القديم المتروك، فمن إمكانات القصيدة التراثية الفنية، يمكن للشعر أن يعود إلى القمة، لأنها مازالت مؤثرة فى الوجدان العربى، ولأنها من التقاليد التى يجب أن تحيا كما احيا كثير من شعراء أوروبا تقاليدهم الشعرية. حتى لا يضلوا فى التمهيد وشتاته الفنى، وتجربة الشاعر الإنجليزى إليوت جديرة بالبحث عن الأسباب التى دفعت إلى أن ينادى بالتقاليد الشعرية.

وهناك فرق شاسع بين بناء متماسك وجدانيا وفنيا، وبناء مستحدث يبحث له عن أصول وجذور فى عمق الشعر العربى، إن الشعر الحر يحاكي الواقع فقط، لا يضيف إليه شيئا ولا يحمل من التطور والتجديد إلا الأفكار وشيئا من حرية التعبير والتصوير، وما برع فيه إلا من برع فى القصيدة التراثية، غير أن شعراء القصيدة التراثية قادرون على استقطاب الجديد فى بنائهم التراثى، بما يملك هذا البناء، وبما يملكون من قلرة فنية وفكر متطور ومفهوم عميق للحداثة

الشعرية وثقافة عريضة فى جوانب العلم والفكر، وكثير هؤلاء الشعراء، إلا أنهم لا يزاحمون وقد قصد إلى خفض أصواتهم ليسمع آخرون.

إن الشاعر اليمنى عبد الله البردوني لم يكتب إلا فى البناء الترائى، وقد بلغ من التطور والتجديد بينائه ما لم يصل إليه الشعر الحر أبداً، فقد جدد فى البناء نفسه ولم يخرج عنه، فابتدع أوزانا موسيقية من بيته الفنية، ونسج على أوزان لم ينسج عليها الشعراء قبله، وقد شارك شعراء العصر الحديث فى استخدامات حديثة لبعض الأوزان، واستخدم أنظمة فى الوقف تتجاوز حدود الشطر والتفعيلة والبيت، والوقف هنا يخضع لإيقاعه النفسى، ويخضع لزفراته التى تسمع من خلال قراءة المتلقى لشعره، وأبدع فى اللغة، فاستخدم معجمه الخاص بعد رحلة شاقة فى الاشتقاق والتوليد، واستخدم الكلمات الغريبة النادرة والأجنبية دون تكلف أو عمد إلى حداثة ظاهرة جوفاء، وكان له خصائص لغوية فى شعره جديدة بالدراسة والبحث، كما استحدث أساليب شعرية من مجموع ثقافته وتعددتها وتشعبها، فاستخدم الموروث ووظفه ببراعة فى تجربته المعاصرة، وعمد إلى إبداع ألوان من الصور الشعرية لم تكن من قبل، وقد وقفت فصول اللغة والأسلوب والموسيقى والصورة على مجالات إبداعه وحددت أبعادها ومصادرهما.

وبعد فإن القصيدة الترائية حرة بالاهتمام والبحث والدراسة، فما زالت ولن تزال نور الشعر إلى الأبد؛ لامتلاكها من القدرات الفنية ما لم يكتب لغيرها، ومن تجاوز الحق أن تركز الدراسات الحديثة أو أغلبها إلى الشعر الحر وحده وتترك وجه الأصالة الشعرية باعتباره قديماً، وما كل قديم يصدأ، وما كل جديد يعمر، وإن الالتزام بالشعر الترائى، هو التزام بالأصالة والتقاليد، والحداثة تتولد من قدرة الفنان على استقطاب هذا الجديد.



الفهرس

| | |
|-----|---------------------------------------|
| ٩ | تقديم |
| ١٣ | المقدمة |
| ١٥ | تمهيد |
| ٢٣ | الفصل الأول: حياة البردوني : |
| ٢٥ | أولاً : حياته |
| ٣١ | ثانياً : مفهوم الشعر عند البردوني |
| ٣٣ | ثالثاً : فكره وفلسفته |
| ٣٩ | رابعاً : أثر العمى فى شعره |
| ٤٥ | خامساً : مراحل الشعرية |
| ٥٥ | الفصل الثانى : الأسلوب : |
| ٥٩ | ١ - خصائص أسلوب البردوني الشعرى |
| ١١٢ | ٢ - وسائل الإيحاء الأسلوبية |
| ١٢٤ | ٣ - أدوات التعبير الأسلوبية |
| ١٣٣ | ٤ - مآخذ الأسلوب |
| ١٣٧ | الفصل الثالث : الصورة الشعرية : |
| ١٣٩ | (١) - تقديم نظرى |
| ١٤٢ | (٢) - خصائص الصورة |
| ١٥٨ | (٣) - وظيفة الصورة |
| ١٦٣ | (٤) - طبيعة الصورة |
| ١٦٨ | (٥) - أنماط الصورة |
| ١٧٤ | (٦) - روافد الصورة |
| ١٨٧ | (٧) - عناصر تشكيل الصورة |
| ١٩١ | (٨) - لغة الصورة |
| ١٩٧ | * الصورة الشعرية بين التقليد والإبداع |
| ٢٠٩ | الخاتمة |



د. أحمد عبد الحميد

- من مواليد الإسماعيلية
٢٢/١٠/١٩٦٠م
- حاصل على ليسانس دار
العلوم جامعة القاهرة
١٩٨٣م
- ماجستير الأدب العربي
من كلية دار العلوم
جامعة القاهرة ١٩٩٢م
- دكتورة الأدب الأندلسي
من الكلية نفسها ١٩٩٦م
- يعمل مدرساً للأدب
العربي في كلية
الدراسات العربية
والإسلامية جامعة
القاهرة - فرع الفيوم .

عبد الله البردوني

أحد الشعراء المعاصرين الذين ناعوا بثقل أمانة الكلمة الشاعرة، واستطاع أن يجردها سلاحاً وبلسماً في أمته، واستطاعت الكلمة الشاعرة أن تصور الوجود والعالم والبشر والتاريخ والحياة في ذاته خلف جفنيه المظلمين، كما استطاعت أن ترسم ملامحه النفسية الغائرة، التي تتحكم في منطق الأشياء لتبنى له منطقته الخاص، وتبيح له التردد والاختلاف في قضية واحدة، وهو في موقفه صادق الحس والمشاعر، لأنه لا يصور الحقائق الظاهرة، بقدر ما يصور أثر سباتها في نفسه، وكم هي كثيرة وشائكة تلك القضايا اليمينية والعربية والإسلامية !